Münster.1932.№20 Phil. Diss.

Theodor Fontane

und der Roman des 19. Jahrhunderts

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung der Doktorwürde der
Hohen Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen
Wilhelms-Universität zu Münster i. Westf.

vorgelegt von

Konrad Peters
aus Düsseldorf

Gedruckt in der Dissertations-Druckerei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten (Westf.)

1932

Theodor Fontane

und der Roman des 19. Jahrhunderts

INAUGURAL - DISSERTATION
zur Erlangung der Doktorwürde der
Hohen Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen
Wilhelms-Universität zu Münster i. Westf.

vorgelegt von

Konrad Peters
aus Düsseldorf

Gedruckt in der Dissertations-Druckerei Heinr. & J. Lechte, Emsdetten (Westf.)

1932

Tag der mündlichen Prüfung: 4. Juni 1932

Dekan: Herr Prof. Dr. Wackernagel

Referent: Herr Prof. Dr. G. Müller.

Inhalt

Einleitung: Fontanes Weg zum Roman . . . . . Seite 1

I. Kapitel: Vor dem Sturm . . . . . Seite 4

Zusammenhang mit den Wanderungen / Verhältnis zum Jungen Deutschland / Das Problem der Romantik / Beziehungen zu Scott und Alexis / Technik des Romans.

II. Kapitel: Die Novellen . . . . . Seite 15

Grete Minde / Ellernklipp / Heyse / Keller / Storm Schach von Wuthenow / C. F. Meyer / Unterm Birnbaum / Zola.

III. Kapitel: Die ersten Gesellschaftsromane . . . . . Seite 24

Der Zusammenhang der Dichtung mit der sozialen Entwicklung des Jahrhunderts / Fontanes politische Stellung / L'Adultera / Paul Lindau / Bismarck / Graf Petöfy / Die Ursachen des Mislingens / Cécile / Turgenjew / Hauptmann / Sudermann / Irrungen Wirrungen / Fontanes Ethos / Stine / Kretzer.

IV. Kapitel: Die Meisterwerke . . . . . Seite 45

Das Verhältnis zum Naturalismus / Unwiederbringlich / Spielhagen / Quitt / Frau Jenny Treibel / Beziehungen zur englischen Literatur / Effi Briest / Flauberts Madame Bovary.

V. Kapitel: Die Spätwerke . . . . . Seite 72

Die Poggenpuhls / Stellung zum Adel / Der Stechlin / Wandlung des Plans / Vergleich zu Raabe / Abschluß.

Schluß: Fontanes Erbe . . . . . Seite 87

Chronologie der Werke Fontanes . . . . . Seite 90

Literatur . . . . . Seite 91

Anhang: Vertonungen von Gedichten Fontanes . . . . . Seite 93

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547404_0037

Einleitung

Fontanes Weg zum Roman

In Fontanes Geburtsjahr 1819 steht noch die Romantik in Blüte. Bei seinem Tode 1898 ist der Naturalismus bereits wieder überwunden und eine neue Romantik greift um sich. George und Hofmannsthal schaffen eine neue Lyrik. Und mit den Erstlingswerken von Jakob Wassermann und Heinrich Mann beginnt eine Romankunst, die mit der bürgerlichen Tendenz des 19. Jahrhunderts schroff bricht und einen neuen Subjektivismus und ein künstlerisches Artistentum heraufführt. Einen Teil dieses Weges macht auch Theodor Fontanes innere Entwicklung mit. Seine ersten dichterischen Versuche in Berlin führen den Zwanzigjährigen in einen Lenau- und einen Platen-Verein. Ein Jahr später in Leipzig verfaßt er das kecke Spottgedicht „Shakespeares Strumpf" und führt sich dadurch in einen Herwegh-Klub ein. Und nun droht auch er einer Freiheitsphrasendichtung zu verfallen, über die er in seiner Autobiographie selbst spöttisch berichtet. Zum Wegweiser auf diesem Irrgang wird 1844 der Eintritt in den „Tunnel über der Spree". Das Unechte seiner Freiheitslyrik bedingt hier anfängliche Erfolglosigkeit. Und allmählich führt ihn seine Vorliebe für Geschichte zu patriotischen Gedichten, mit denen er große Zustimmung erzielt. Um dieselbe Zeit (1847) entsteht sein Romanzenzyklus „Von der schönen Rosamunde." Das märkisch-preußische und das englisch-schottische Milieu bleibt nun weiterhin für seine Dichtung richtunggebend. Schon in diesen Erstlingswerken hebt sich Fontanes Eigenart gegenüber seinen Tunnelgenossen deutlich ab. Er ist kein großer Formkünstler und weicher Lyriker ,wie wir es in dem Kreise um Heyse finden, sondern ein kurz und scharf pointierender Darsteller menschlicher Charaktere. Der spätere konsequente Realist ist hier schon im Keim enthalten. So berichtet er auch in „Von zwanzig bis dreißig" (II. Bd. 4 S. 32) von der Abfassung eines naturalistischen Romans „Du hast recht getan" zu dieser Zeit. Auch die spätere „Andacht zum Unbedeutenden" finden wir hier schon. Nicht die Ermordung Wallensteins schildert er in „Schloß Eger", sondern „drei böhmischer Grafen Tod". Seine später so fein geübte Kunst des Verhüllens und nur Andeutens zeigt meisterhaft sein Maria Stuart-Zyklus. Nichts von Gefangenschaft, Hinrichtung und Aufruhr, und doch sehen wir das ganze Schicksal aller Stuarts vor uns. Nun fallen ihm 1848 Percy's „Reliques of

Ancient English Poetry" und Scotts „Minstrelsy of the Scottish Border" in die Hände. Jetzt streift sich Fontanes Romantik gänzlich ab, lyrische Töne verstummen völlig, alles konzentriert sich nun auf die Person und das Ereignis. So wird die Ballade seine bevorzugte Dichtungsgattung. Die jetzt beginnende Vorliebe für das Nordische bedingt es auch, daß er der einzige ist, der dem einige Jahre später nach Berlin kommenden Storm hier volles Verständnis entgegenbringt. Dagegen steht der Sprößling einer französischen Refugiéfamilie seinen Schicksalsgenossen Geibel und Roquette und dem Kreise um Kugler und Heyse, deren künstlerische Tendenz etwa gleichgerichtet ist, merkwürdig fremd gegenüber. Deren romantische Neigungen sind seinem Wesen ganz entgegengesetzt. So muß auch notwendigerweise der Versuch einer Uebersiedlung nach München an den Hof Maximilians II. im Jahre 1859 scheitern. Und das umso mehr, als er jetzt gerade seinen vierjährigen Aufenthalt in England, der seiner eigentlichen künstlerischen Persönlichkeit zum Durchbruch verhilft, abgeschlossen hat. Seine Vorliebe für Geschichte und für Walter Scott führen ihn in England besonders „jenseits des Tweed". Und bei einer Fahrt auf dem Forth mit seiner Fülle historischer Erinnerungen entsinnt er sich seiner märkischen Heimat, die in der Havel ein ebenbürtiges Gegenstück biete. Hier findet er seine Anregungen zu den „Wanderungen durch die Mark Brandenburg", deren erster Band 1862 erscheint. Diese Wanderungen begleiten ihn nun durch sein ganzes Leben. Sein erster Roman „Vor dem Sturm" hängt noch aufs engste mit ihnen zusammen. Im „Stechlin" wandern wir wieder durch die Mark. Und noch wenige Tage vor seinem Tode sammelt er Material für ein Buch über „das Ländchen Friesack und die Bredows" (vergl. Br. II S. 472). Maximilian Harden sagt von ihnen: „Die Wanderungen sind ein Originalgewächs; sie gleichen jenen köstlichen Weinen, die nur in bestimmtem Gelände reifen konnten und an deren blumiger Würze sich doch nachher alle Welt mit innigem Behagen letzt."[1] Kein auf sich wirken Lassen der Landschaft, auch kein Vordrängen des Führers in den Vordergrund, sondern in der Geschichte der Mark, in Anekdoten und Menschendarstellung entwickelt sich vor unseren Augen eine Kultur- und Sittenschilderung des Landes zwischen Elbe und Oder, wie sie in unserer Literatur durchaus originell dasteht. Für Fontane selber bedeuten sie und seine gleichzeitige journalistische Tätigkeit die Vertiefung in die Erkenntnis menschlicher Charaktere und Eigenart, die den feinen Gesellschaftsschilderer der späteren Jahre heranbilden hilft. Führt Fontanes Weg mit den „Wanderungen" in seine engere Heimat, so leitet ihn die Darstellung der drei Einigungskriege in seine un-

[1] Literatur und Theater Berlin 1896 S. 34.

mittelbare Gegenwart. Besonders tragen dazu noch bei seine Erlebnisse auf dem französischen Kriegsschauplatze. Eine auffallende Parallele zu diesem Entwickelungsgange stellt Adolf Menzel dar. Auch er beginnt mit der Verherrlichung Friedrichs des Großen. Und erst allmählich findet er den Weg zu seinen realistischen Bildern. Bei beiden entwickelt sich das Streben zur Schilderung der Gegenwart ungefähr gleichzeitig. Es ist daher sehr wohl anzunehmen, daß Fontane auch durch Menzel den er einmal einen seiner Vorbilder nennt, auf seinem Wege bestimmt wird. So verfließen die ersten fünf Jahrzehnte Fontanes. Alles bisher Gestaltete bedeutet nur den Weg zu seiner eigenen künstlerischen Persönlichkeit. Bisher galt es nur ein großes Vermögen aufzuspeichern, das es nun Fontane ermöglicht, im Verlaufe weiterer zwanzig Jahre eine Fülle dichterischer Produktion zu entwickeln, wie wir sie nur etwa bei C. F. Meyer wiederfinden. Aber noch einmal zwingen alle diese verschieden gearteten Quellen, Wege und Anregungen zu einer großen Auseinandersetzung, bis Fontane zu seinem eigensten Wesen sich hindurchgearbeitet hat. Und diese herbeigeführt zu haben, darin beruht die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung von „Vor dem Sturm".

1. Kapitel

Vor dem Sturm

Es ist wohl Fontanes Vorliebe für die Geschichte gewesen und vielleicht auch eine Konzession an den literarischen Zeitgeschmack, daß er für seinen ersten Roman sich einen historischen Hintergrund wählt. Daß er gerade diese Zeit heranzieht, mag einmal begründet sein in der Persönlichkeit seines Vorbildes für die Figur des Berndt von Vitzewitz, des Grafen Friedrich August Ludwig von der Marwitz, der der Gegenspieler Hardenbergs und Steins bei dem Wiederaufbau Preußens wurde. Dazu kommt noch eine gewisse Oppositionslust Willibald Alexis gegenüber, dessen dichterisches Werk er Zeit seines Lebens bewunderte. Denn Fontane ist in seinem innersten Wesen Optimist, dem die Schwarzfärberei bei Alexis zuwider ist. Er will zeigen, daß die Welt in ihrer Alltäglichkeit doch immer den üblichen Lauf nimmt und die Menschen über die Schwierigkeiten der Lage nach Möglichkeit sich hinwegzusetzen versuchen. Dieser Gesinnung werden wir in Fontanes weiterem Schaffen noch mehrmals begegnen. Er schreibt selbst (Br. II S. 5): „Ob es Willibald Alexis in dem Zeitton getroffen hat, ist mir zweifelhaft. Ein jeder wird glauben müssen, es sei alles so düster und fanatisch gewesen. Ich selbst würde es glauben, wenn ich ein Fremder wäre. Meine Eltern aber und die gesamten Swinemünder Honoratioren (unter denen ich meine Jugendeindrücke empfing) haben mir immer nur erzählt, wie kreuzfidel man damals gewesen sei. Alles entente cordiale mit den lieben kleinen Franzosen, alles verliebt und alles lüderlich. Was Alexis schilderte, existierte auch, aber es war die Ausnahme." Dazu gehen beide auf dieselbe Quelle zurück, auf Marwitzen's „Memorien".

Daneben aber sucht sich Fontane seinen Stoff zusammen, wo er ihn nur finden kann. Aus seinen „Wanderungen" nimmt er einfach Teile herüber. So kehrt das Kapital „Gusow" im „Oderland" fast wörtlich wieder bei seiner Schilderung des Dörfchens Guse, des Sitzes der Tante Amelie. Und bei der winterlichen „Partie" nach Lehnin wird uns das wichtigtse aus den entsprechenden Kapiteln des „Havellandes" beiläufig erzählt. Auch sonst entspricht die Konzeption noch völlig den „Wanderungen". Es kommt hier dem Dichter noch wesentlich darauf an, die Fülle historischer Erinnerungen und landschaftlicher Schönheiten der Mark aufzuzeigen. Daher die vielen Wanderungen kreuz und quer durch das

Oderland. Bei einer solchen finden wir Tubal und Lewin im Ge-Gespräch: „Es ist ein Glück, dich hier als Führer zu haben; ich hätte dieser Oede jeden historischen Moment abgesprochen." „Sehr mit Unrecht. Es liegen hier Schätze auf Schritt und Tritt . . . . . Es fehlt uns nicht an Geschehenem, kaum an Geschichte, aber es fehlt uns der Sinn für beides." (I. Bd. 1. S. 632) Und um nun Gelegenheit zu haben, diese Schilderung möglichst vollständig geben zu können, werden eine Unmenge von Begebenheiten und Personen eingeführt, die mit dem eigentlichen Romane fast garnicht verbunden sind. Fontane ist gewissermaßen ein Regisseur, der sich alle nur verfügbaren Kulissen zusammenrückt, um die von ihm erstrebte Wirkung zu erzielen. So verflicht er einfach Sagen und Anekdoten, die er sonst irgendwo gefunden hatte, mit seinen Personen und Ereignissen, denen dann meist eine symbolische Bedeutung zukommt. Es stammen die Verse, die Lewin auf der Fahrt nach Hohen-Vietz in der Bohlsdorfer Kirche findet (1. Bd. 1. S. 415). aus der Berliner Nikolaikirche. Und sie werden zum Leitmotiv für die Rolle, die Marie Kniehase in dem Roman spielt. Der Bericht von dem geheimnisvollen Erglühen der Fenster des alten Schloßhofes zu Berlin (1. Bd. 1 S. 459) ist eine Vordeutung kommender Ereignisse. Die Erzählung über Drosselsteins Gattin, die kurz vor ihrem Hinscheiden ihre bis dahin sorgfältig gehüteten fremden Liebesbriefe verbrennt, dessen unbemerkter Zeuge der Gatte wird, der dadurch zu der Erkenntnis gelangt, daß all sein Glück nur Wahn und Traum war, ist eine Reminiszens seiner Studien der russischen Literatur bei Wolfsohn in Leipzig. Auch George Hesekiel, Fontanes Kollege an der Kreuzzeitung und Tunnelfreund hat wohl mit seinem Roman „Stille vor dem Sturm" einigen Einfluß auf Fontanes ersten Roman gewonnen. Die Rolle, die dort Ostertags „Sonnenstrahl" spielt, erinnert in etwa an die der Marie Kniehase.

Sonst arbeitet Fontane hier, wie auch in allen seinen späteren Romanen, nach lebenden Modellen, die ihm durch seine Wanderungen und die häufigen Besuche bei seinem Vater in Letschin im Oderbruch bekannt geworden waren. Die Tante Amelie ist offensichtlich eine Nachbildung der Gräfin Amalie La Roche—Aymon, der gefeierten Schönheit des Rheinsberger Hofes. Man vergleiche nur das Kapitel „Tante Amelie" mit dem Abschnitt über „Graf und Gräfin La Roche—Aymon" aus der „Grafschaft Ruppin". Der alte General Bamme ist eine getreue Wiederspiegelung des letzten Wustrauer Zieten.[1]) Und Fontanes offenbare Vorliebe für Landgeistliche bedingt es auch, daß er dem im „Spreeland" geschilderten Pastor Schmidt von Werneuchen ein besonderes Ka-

[1]) Vergl. Vor dem Sturm Kapitel XX und die Grafschaft Ruppin Kapitel Wustrau.

pitel in „Vor dem Sturm" widmet. Auch das Vorbild zu dem Pastor Seidentopf, der Superintendent Kirchner aus Walchow, findet sich in den Wanderungen.[2]) Die Figur der Hoppenmarieken ist eine Erinnerung von seinen Letschiner Besuchen her. Dieser enge Zusammenhang mit den Wanderungen erklärt sich daher, daß der Beginn der Arbeit an dem Romane bis in das Jahre 1862 zurückreicht, also mitten in die Wanderperiode fällt.[3])

Literarisch überlieferte Dinge verwertet Fontane hier sehr großzügig. Hirschfelds Vorlesung von dem Gefechte von Plaa (S. 223) und Meerheimbs Bericht von der Schlacht von Borodino (S. 261) sind deren Kriegserinnerungen entnommen. Um dem Vorwurfe des Plagiats zu entgehen, führt er die beiden mit ihren tatsächlichen Namen ein. Die Quelle zum Kapitel „Kajarnak der Grönländer" ist David Cranz' „Historie von Grönland."[4]) Die dortige Schilderung der Herrnhuter Gemeinde gibt er in stark konzentrierter Form als Erzählung der Tante Schorlemmer wieder. Es erfüllt den Zweck die Darstellung des Herrnhutertums, deren Vertreterin die Tante Schorlemmer ist, zu erweitern und abzurunden. Ueberhaupt ist die Neigung Fontanes zur Herrnhuter Brüdergemeinde, wie seine Söhne aussagen, zeitweilig außerordentlich stark gewesen.

Auch die jungdeutschen Romantendenzen haben auf Fontane ihre Wirkung ausgeübt. Das geht besonders aus dem ursprünglichen Plane zu „Vor dem Sturm" hervor, wie auch aus den erhaltenen Romanfragmenten dieser Zeit: „Allerlei Glück" (1877—80) und „Storch von Adebar" (1881).[5]) „Vor dem Sturm" war anfänglich gedacht als Gegenstück zu den beiden Romanen „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" und „Isegrimm". Während Alexis sich damit begnügt hatte, den Niedergang der Berliner Gesellschaft darzustellen, will Fontane auch deren Erneuerung und Mitarbeit am Wiederaufbau des Vaterlandes zeigen. Es soll also ein Querschnitt durch sämtliche Gesellschaftsschichten gegeben werden. Hier aber

---

[2]) Siehe die Grafschaft Ruppin Kapitel Walchow.

[3]) Vergl. hierzu auch H. F. Rosenfeld: Zur Entstehung Fontanescher Romane. Groningen 1926.

[4]) Siehe F. Behrend: Zu Fontanes „Kajarnak der Grönländer". Euphorion Bd. 30 S. 249.

[5]) Da sich das Manuskript zu diesen drei Stücken in Händen des Herrn F. Fontane zu Neuruppin befindet und dieser sein reichhaltiges Archiv zur Zeit für wissenschaftliche Forschung gesperrt hat, war eine Einsichtnahme mir nicht möglich. Folgende Ausführungen stützen sich zu V. d. St. auf die schon erwähnte Schrift von H. F. Rosenfeld, zu A. G. auf J. Petersen: „Fontanes erster Berliner Gesellschaftsromen" Sitzungsberichte der Preuß. Akademie der Wissenschaften 1929, zu St. v. A. auf J. Petersen: „Fontanes Altersroman" Euph. 29.

zeigen sich gleich die Grenzen seines Könnens. Eine derartige Ausführung hätte die Darstellung der kulturgeschichtlichen Probleme der Zeit erfordert. Aber nicht die Gestaltung der inneren Triebkräfte und Erneuerung der Zeit ist es, was Fontane interessiert, sondern Menschen will er schildern, die Zeuge und Teilnehmer dieser Wiedergeburt sind. Ein Brief an W. Hertz gibt darüber vollen Aufschluß: „Es war mir nicht um Konflikte zu tun, sondern um Schilderung davon, wie das große Fühlen, das damals geboren wurde, die verschiedenartigsten Menschen vorfand, und wie es auf sie einwirkte. Es ist das Eintreten einer großen Idee, eines großen Moments in an und für sich sehr einfache Lebenskreise" (Br. I. S. 247). Hier stellt er sich also ganz in Gegensatz zu Alexis und nähert sich der Scott'schen Darstellungsmethode. So wird das historisch Gegebene in den Hintergrund gedrängt. Der ursprüngliche Plan, in dem er der Berliner Gesellschaft einen großen Raum widmete, verengt sich immer mehr. War anfänglich daran gedacht, in dem Hause des Konsistorialrates Chrysander das gesamte geistige Berlin von Bedeutung vorzuführen, so fällt das alles später fort, und nur die Bekanntschaft Fichtes machen wir in einer Vorlesung. Als Reste dieses großen Planes können wir noch die Kapitel „Auf dem Windmühlenberge" und „Frau Hulen" ansehen, die in dem vorliegenden Romane sehr selbständig dastehen.

Das Unvermögen der Gestaltung großer Ideen und geistiger Zusammenhänge lassen also den ursprünglichen Plan scheitern. Und aus demselben Grunde bleiben „Allerlei Glück" und „Storch von Adebar" Fragmente. Ersteren charakterisiert er in einem Briefe an Karpeles (3. IV. 1879 Br. I S. 413) wie folgt: „Zeitroman. Mitte der siebziger Jahre, Berlin und seine Gesellschaft, besonders die Mittelklassen, aber nicht satirisch, sondern wohlwollend behandelt. Das Heitere vorherrschend, alles Genrebild. Tendenz: es führen viele Wege nach Rom, oder noch bestimmter: es gibt vielerlei Glück, und wo dem einen Disteln blühen, blühn dem anderen Rosen. Das Glück besteht darin, daß man da steht, wo man seiner Natur nach hingehört. Selbst die Tugend- und Moralfrage verblaßt daneben. Dies wird an einer Fülle von Erscheinungen durchgeführt, natürlich ohne dem Publikum durch Betonungen und Hinweise lästig zu fallen." Der Plan, der drei Hauptgesellschaftskreise vorsieht, entwickelt sich zu einem Roman des Nebeneinander nach dem Vorbilde Gutzkows. „Der Grundstock enthielt die drei einfachen Elemente eines Ideen- und Bildungsromanes, eines humoristischen Familienromanes und eines sozialen Romanes" (Petersen S. 37). Dieses bedeutet den ersten Versuch, das Thema Berlin künstlerisch zu gestalten. Zwar spielen Heyses 1873 erschienenen „Kinder der Welt" auch in Berlin, aber da ist der Hintergrund nur verschwommen gezeichnet, es könnte auch alles irgendwo anders sich abspielen. Eine Gesellschaftsschilderung liegt ganz außer Hey-

ses Bereich. Er bemüht sich im wesentlichen um ästhetische und und religiöse Probleme. Und auch Gutzkow und Spielhagen hatten es nicht gewagt, Berlin offen zu nennen.

Sicherlich ist es Gutzkow's „Zauberer von Rom" gewesen, der Fontane dann im Jahre 1881 eine politisch-religiöse Novelle „Storch von Adebar" planen läßt: „Die Tendenz geht dahin, den pietistischen Konservativismus, den Friedrich Wilhelm IV. aufbrachte, und der sich bis 1866 hielt, in Einzelexemplaren (Potsdam) auch noch vorhanden ist, in seiner Unechtheit, Unbrauchbarkeit und Schädlichkeit zu zeichnen. Die Hauptträgerin dieses Konservativismus ist die „Störchin" und ihr eigentliches Opfer ihr Gatte, der alte Storch, ein guter, kreuzbraver Kerl, der, in anderen Zeiten und anderm Einfluß, sich und andern zur Freude gelebt hätte und nun an dem Widerstreit seiner Natur und des ihm eingeimpften tragikomisch zugrunde geht. Ich habe alle diese Dinge erlebt, diese Figuren gesehen und freue mich darauf, sie künstlerisch gestalten zu können" (Br. II. S. 46). Aber auch dieser Versuch gelangt nicht zur Ausführung. Vieles davon geht später in den „Stechlin" über (vergl. Petersen S. 63—68). Es ist nicht Zufall, daß diese Pläne nicht zur Durchführung gelangen. Wie schon die Verengung der ursprünglichen Anlage zu „Vor dem Sturm" zeigt, ermangelt Fontane der Kraft zur Gestaltung ganzer Zeitströmungen und geistiger Probleme. Was ihn interessiert, sind die Menschen und ihre Beziehungen zueinander. Er schafft nicht aus dem Drange heraus, der ihn bewegenden Probleme durch Gestaltung Herr zu werden, sondern die Freude an der ständigen Beobachtung der Menschen und ihrer Gewohnheiten veranlaßt ihn, das so Gesehene und Erfahrene künstlerisch zu formen. Diese Tatsache erklärt vor allem seinen Stil, seine Plaudertechnik und seine Stoffwahl. Die Tendenzen der Jungdeutschen beeinflussen also Fontane im wesentlichen negativ. Daß er sich ihnen nähert, mag wohl in den derzeitigen großen Erfolgen ihres Nachfahren Spielhagen begründet sein. Aber hier fühlt Fontane gleich seine Grenzen, und er wird sich seines eigentlichen Wesens umso mehr bewußt. Aus diesem innersten Gegensatze heraus erklärt sich auch Fontanes ständige scharfe Ablehnung Gutzkows, die in seinen Briefen und Theaterkritiken sich findet. „Alles an dem Manne war Unruhe, und die Muse bedarf vor allem bekanntlich der Muße, der Ruhe. Er war ein brillanter Journalist, der sich das „Dichten" angewöhnt hatte und es ähnlich betrieb wie Korrespondenzen und Tagesartikelschreiben" (Br. I. S. 400). War diesem nach Fontanes Ansicht für sein Dichtertum der Journalistenberuf zum Verhängnis geworden, so bedeutet er für Fontane die Vorbereitung und Schule für eine neuartige Kunst, die dem Naturalismus schon nahesteht.

Die große geistige Auseinandersetzung, die in diesem Romane eine wesentliche Rolle spielt, ist das Problem der Romantik. Dieses

bedeutet einmal eine Zeichnung des Zeitgeistes und andererseits auch für den Dichter in dem Fortgange seiner inneren Entwicklung die endgültige Ueberwindung dieser Richtung. Die beiden Kapitel „Doktor Faulstich" und „Bei Hansen Grell' sind dieser Auseinandersetzung gewidmet. Tubal und Faulstich sind die eigentlichen Vertreter der Romantik. Die innere Lebensunfähigkeit romantischer Geisteshaltung zeigt sich an Tubal. Er schwankt ständig hin und her, er hat keine feste Grundeinstellung dem Leben gegenüber, daher muß er scheitern. Faulstich aber, der zeitweilig zu Ziebingen in Beziehung gestanden hat, ist sich dieser Disharmonie zwischen Dichtung und Leben voll bewußt. Durch eine gewisse mystische Einstellung sucht er sich darüber hinwegzusetzen. Dieses führt ihn zu Novalis, in dessen geistlichen Liedern er einen Höhepunkt aller Dichtung sieht. Diesen steht Lewin gegenüber, von dem Fontane sagt: „Lewin schwieg. Er kannte zuviel von der Wirklichkeit der Dinge um zuzustimmen" (I. Bd. 1 S. 642). Im übrigen wird dieser romantische Kreis stets mit einer leichten Ironie behandelt. Hansen-Grell kann man als den Vertreter der älteren Romantik ansehen, sein Ideal ist Hölderlin. Wenn er in der Kastalia-Sitzung den „Seydlitz" vorträgt, so steht das in Gegensatz zu seiner sonstigen Charakteristik. Bemerkenswert ist, daß in der „Kastalia" das romantische Element völlig fehlt. Die Dichtergesellschaft paßt in ihrem Zeitton überhaupt nicht in die dargestellte Epoche hinein, sondern hier gibt Fontane eine getreue Wiederspiegelung der Tunnelabende. Romantische Sehnsucht nach der blauen Blume ist Fontane ganz fremd. Nicht will er die Welt in lauter Poesie verwandeln, sondern er bemüht sich zu zeigen, wieviel Poetisches auch das scheinbar so nüchterne, ständig uns umgebende Einerlei des Alltags uns bietet. Auch der unbeschränkte romantische Drang ist Fontanes Wesen ganz entgegengesetzt. Ihn beschäftigt immer wieder das Problem von Schuld und Sühne. In seinen Briefen heißt es einmal: „Die Sitte gilt und muß gelten. Aber daß sie's muß, ist mitunter hart. Und weil es so ist, wie es ist, ist es am besten: man bleibt davon und rührt nicht daran" (Br. II. S. 132). Obwohl man ihn ganz und gar als einen Dichter des Ohres bezeichnen kann, hat er doch kein Verhältnis zur Musik, während bei den Romantikern diese als die Vollendung aller Künste angesehen wird. Eine innere Beziehung zur Religion hat er nie finden können. „Wer an ein Ewiges glaubt, dem wird in diesem Zustande erst recht wohl, aber zu den so Beglückten darf ich mich nicht zählen" (F. B. II. S. 251). Für die Romantiker bedeutet sie letzte Erfüllung ihrer Unendlichkeitssehnsucht. In der Geschichte sehen sie vor allem ein ständiges Werden und Vergehen geistiger Ideen, das Ziel ist Universalgeschichte. Für Fontane bedeutet sie eine Aneinanderreihung interessanter Einzelerscheinungen und Anekdoten. Zum Griechentum und Mittelalter hat

Fontane nie ein Verhältnis gewinnen können. Völlig seinem Wesen entgegengesetzt ist aber die romantische Ironie. Dieses überlegene Spiel mit allen Dingen, das immer nur aufbaut, um mit umso größerer Lust wieder zerstören zu können, ist ganz und garnicht der Kern von Fontanes Ironie. Sie steht dem Humor viel näher. Seine scharfe Beobachtungsgabe sieht überall die menschlichen Schwächen und Gebrechen, und da er sich selber frei davon fühlt, übergießt er sie teils mit Satire und Ironie, teils mit Humor. Der ins Artistische ausartenden deutschen Romantik steht also Fontane ganz fremd gegenüber. Von ihr ist er unter allen Dichtern des 19. Jahrhunderts am wenigsten berührt worden.

Und doch ist auch ihm eine Vorliebe für das Romantische eigen, die sich aber im wesentlichen auf das Stoffliche beschränkt. Es ist das Geheimnisvolle und Spukhafte, das ihn anzieht. Seine frühe Balladendichtung zeugt davon. Er hat die treffende Bezeichnung von Alt- und Neuromantik dafür gefunden und charakterisiert diese folgendermaßen: „Die Altromantik, nach der Stellung, die ich zu diesen Dingen einnehme, ist ein Ewiges, die Neuromantik ist ein Zeitliches, das kommt und geht — wir dürfen bereits sagen, das kam und ging. Die eine ist höchstes und frischestes Leben, die andere zeigt ein hektisches Rot, freilich auch gelegentlich den Zauber davon. Die eine ist ein Geist, die andere ein Spuk. Die eine ist aus Phantasie und Wahrheit, die anderte aus Ueberspanntheit und Marotte geboren."[6]) Und diese Vorliebe für die Altromantik findet sich immer wieder bei ihm. Auch auf der Höhe seiner realistischen Kunst ist sie deutlich vorhanden (Effi Briest). Beide sind auch sehr wohl miteinander vereinbar, wie er auch selber klarlegt: „Der Sieg des Realismus schafft die Romantik nicht aus der Welt. Und wäre es so, so wäre es ein schrecklicher, garnicht wieder einzubringender Verlust. Der Realismus schafft nur die falsche Romantik aus der Welt, die Romantik, die keine ist . . . . Die Romantik kann nicht aus der Welt geschafft werden, und in einer neuen Gestalt oder vielleicht auch in ihrer alten oder nur wenig gemodelten wird sie (denn sie verträgt sich sehr gut mit den Realismus, was man an den echten Romantikern studieren kann) aufs neue ihren siegreichen Einzug halten . . . . Solange die Romantik aber nur ein Geschäft ist, hat sie verspielt. Sie wird wieder siegen, wenn sie wieder ein lebendiges Gefühl geworden ist."[7])

Diese Trennung in Alt- und Neuromantik deren Vertreter auf dem Gebiete des historischen Romans für die erstere Scott und für die letztere Alexis sind, und dazu der Ausgang von Alexis' beiden Romanen weisen „Vor dem Sturm" eine ganze eigenartige Zwischenstellung zwischen beiden vorgenannten Dichtern an, für

---

[6]) Aufsatz über W. Alexis, Aus dem Nachlaß 1908 S. 215.
[7]) Plaudereien über Theater 1926 S. 532.

die Fontane zeitlebens eine große Vorliebe gehegt hat. Die Beziehung zu Scott darzulegen, hat versucht Lambert Sheavs in seinem Werke „The influence of Walter Scott on the novels of Theodor Fontane." New York 1922. Solange er Anlehnung an technische Dinge allgemeiner Art nachzuweisen versucht, wird man ihm zustimmen müssen. Die Kunst des Dialogs und der Humor des Schotten haben Fontane zu höchster Bewunderung hingerissen.[8]) So hat Shears Recht in der Behauptung: „In view of Fontanes outspoken admiration for Scott's realistic manner it is reasonable to assume that in his period of apprenticeship he learned not a little from the dialogues of the author of Waverley . . . Another point in the Waverley Novels which Fontanes extolls is their humour" (S. 34). Wenn er dann aber weitergeht und den Kern der Handlung in „Waverley" und „Vor dem Sturm" auf die gleiche Formel zu bringen sucht und auch eine völlige Entsprechung der Persönlichkeiten von Lewin, Kathinka, Marie, Tubal einerseits und Waverley, Flore, Rose, Mac Ivor andererseits behauptet, und dazu die noch die folgenden Waverley Novels als Quelle gewisser Einzelheiten für Fontane ansehen möchte, so konstruiert er gewaltsam literarische Beziehungen, die in Wirklichkeit garnicht existieren. Diese Aehnlichkeiten sind derartig minimal, daß man Fontanes Gestalten durchaus als selbständig bezeichnen muß und seine Behauptung „die Anlehnung an Scott betrifft nur ganz Allgemeines" (Br. I. S. 246) zu Recht besteht.[9])

Die erste Frage bei dem historischen Roman ist die Stellung die er der Geschichte gegenüber einnimmt. Scott steht der Geschichte als Realist gegenüber, er sucht unbedingte historische Wahrheit. Daneben aber verlangen sein dichterischer Gestaltungswille und seine Phantasie eine selbstschöpferische Betätigung. Sein Interesse besteht an der Einzelpersönlichkeit. So kommt er zu seiner individualistischen Methode. Ein erdichteter Held hat eine Fülle von Abenteuern zu bestehen, die ihn immer in engste Nähe historischer Begebenheiten und Persönlichkeiten führen. Und die daraus erwachsenden Konflikte sind der Gegenstand seiner Darstellung. Der Held wird uns gewissermaßen zum Führer und Leitfaden durch einen bestimmten Zeitabschnitt. Die Geschichte als solche steht demnach ganz im Hintergrund des Interesses. So kann Scott nach freiem Ermessen schalten und walten, wie es sein Dichtertum erfordert, da er frei von jeder Tendenz ist.

Obwohl in seinen Anfängen von Scott ausgehend, nimmt Alexis den gegenteiligen Standpunkt ein. Kann man Scott als einen heimlichen Dramatiker bezeichnen, so ist Alexis ganz und gar Maler. Ihn

---

[8]) Siehe F.B.I. S. 160 und Aufsatz über W. Alexis.

[9]) Im übrigen hat die Unhaltbarkeit der Shears'schen Ansicht schon H. F. Rosenfeld zur Genüge betont.

interessiert nicht das Individuum und die historische Begebenheit als solche, sondern Zusammenhänge und Zustände will er charakterisieren. Große kulturgeschichtliche Probleme möchte er lösen. Menschen und Ereignisse sind daher für ihn nur soweit von Interesse, als sie Ausdruck und typisch für die die Zeit bewegenden Ideen sind. Hierin nähert er sich also mehr den jungdeutschen tendenzen. Alexis wählt daher die gesellschaftlich-repräsentative Methode. Die eine Haupthandlung wird aufgelöst in eine Fülle von Einzelhandlungen. Episoden und Genrebilder werden aneindergereiht, die in ihrer Gesamtheit den Geist einer bestimmten Epoche schildern sollen. Daher muß eine unendliche Fülle von Personen aufmarschieren, die Verkörperungen von Ideen sind.

Zwischen diesen beiden Gegensätzen sucht nun Fontane zu vermitteln. Wie die Betrachtung seines Verhältnisses zum jungen Deutschland ergeben hat, unternimmt er vergebens den Versuch, kulturgeschichtliche Probleme und Zusammenhänge darzustellen. Vielmehr liegt sein ganzes Interesse bei den Menschen und deren Schicksalen. So sucht er seinen Helden zum Zeittypus zu gestalten und ihn mit den Problemen der Zeit sich auseinandersetzen zu lassen. Diesen Versuch kann man aber in „Vor dem Sturm" als mißlungen betrachten. Was sich hier an Milieuschilderung findet, ist größtenteils noch ein Rest des ursprünglichen Planes, dessen Bewältigung Fontane nicht gelang. Sie wirkt mehr als Einlage. Es findet im Verlaufe des Entstehens ein Abrücken von Alexis und eine Annäherung an Scott statt, was in dem schon herangezogenen Briefe an W. Hertz vom 17. 6. 1866 (Br. I. S. 247) auch zum Ausdruck kommt. Hier heißt es in nicht ganz ernst zu nehmender Bescheidenheit: „Es war mir nicht um Konflikte zu tun, sondern um Schilderung davon, wie das große Fühlen, das damals geboren wurde, die verschiedenartigsten Menschen vorfand, und wie es auf sie wirkte. Es ist das Eintreten einer großen Idee, eines großen Momentes in an und für sich sehr einfachem Lebenskreise. Ich beabsichtige nicht zu erschüttern, kaum stark zu fesseln. Nur liebenswürdige Gestalten, die durch einen historischen Hintergrund gehoben werden, sollen den Leser unterhalten, womöglich schließlich seine Liebe gewinnen, aber ohne allen Lärm und Eklat. Anregendes, heiteres, wenns sein kann geistvolles Geplauder, wie es hierlands üblich ist, ist die Haupstache in dem Buch". Bei fortschreitender Arbeit kommt er Scott immer näher, in dem er doch den größeren Künstler erblickt. So schreibt er 1873 in dem Aufsatze über W. Alexis: „Was die geschichtliche Darstellung angeht, so gebe ich der Walter Scott'schen den Vorzug, trotzdem sie vielfach einseitiger, flüchtiger und unkorrekter ist. Aber sie ist künstlerisch freier. Er wußte jeden Augenblick, daß er nicht Historiker, sondern eben nur Geschichtenerzähler war. Er kannte keine Tendenz." Dieses Streben der Vereinigung von Scotts und Alexis'

historischer Betrachtungsweise darf man erst im „Schach von Wuthenow" als geglückt ansehen.

Die größere Annäherung an Scott zeigt sich auch in dem Verhältnis der drei Schriftsteller zur Romantik. Scott ist nach Fontanes Ausdruck Altromantiker, Alexis Neuromantiker. Wie fremd Fontane dieser Neuromantik, deren Väter Tieck und Schlegel sind, gegenübersteht, ist schon berührt worden. Diese bedeutet für ihn die krankhafte Entartung einer inneren Geisteshaltung, die zur Tendenz geworden ist und daher keinerlei Anspruch auf dauernde Geltung hat. Was ihn zu Scotts Romantik hinzieht, ist der Sinn für das Gesunde, der starke realistische Einschlag und das warme Heimatsgefühl. Nicht Schlegel-Tieck, sondern Herder ist für Scott und Fontane richtunggebend in der Auffassung der echten Romantik.

In einem läßt Fontane seine Vorbilder weit hinter sich: In der Dialogführung. Entsprechend seinem dramatischen Grundprinzip findet der Dialog bei Scott weitgehendste Verwendung. Alle vorgeführten Personen müssen erzählen. Er bemüht sich, eine möglichst große Menge verschiedener Typen zu zeigen, die ihrer Art entsprechend reden. Die Kunst, die Menschen in der gegebenen Situation immer das Richtige sagen zu lassen, findet sich bei Scott geradezu vollendet. Lust am Reden hat auch Alexis. Ja, er besitzt sie in viel zu hohem Maß. Häufig genug redet er einfach alles herunter, was er auf dem Herzen hat, gleichgültig ob es in die augenblickliche Situation hineinpaßt oder nicht. Eine besondere Vorliebe besitzt er für das geistreiche Wortgefecht. Hier kann er seine romantische Ironie, seinen Witz und seine Schlagfertigkeit spielen lassen. Dieses steigert er aber bis zu solcher Virtuosität, daß der Leser ganz verwirrt ist und vor lauter Spitzfindigkeiten gar keinen Zusammenhang mehr finden kann. Darauf weist auch G. Freytag hin in seiner Kritik des „Isegrimm": „Er ist oft geneigt seine Helden in die wunderlichsten Situationen zu versetzen und man kann daher auch bei seinen scharfgezeichneten Charakteren die Furcht nicht los werden, es könne dem Dichter plötzlich einfallen, seine Figuren auf den Kopf zu stellen".[10]) Fontane faßt seinen Vergleich der beiden folgendermaßen zusammen: „Der eine ist leicht und glatt, der andere schwer und knorrig; über die Dialoge des einen geht es hin wie eine Schlittenfahrt über gestampften Schnee, über die des anderen wie eine Staatskarosse durch den märkischen Sand. Langsam mahlt es, bis die Wurzeln kommen und alles zusammenfährt. Der Stil ist bei Willibald Alexis die schwächste Seite" (Nachlaß S. 216).

Geistvolles Geplauder sei die Hauptsache, schreibt Fontane an seinen Verleger W. Hertz. Es soll etwas Feines und Graziöses

[10]) G. Freytag: Aufsätze zur Politik, Geschichte, Literatur und Kunst. Leipzig o. J. S. 617.

werden. Hier schon wird der Versuch unternommen, die feste Romanform durch ein Beplaudern aller Dinge aufzulösen, was im „Stechlin" seine höchste Vollendung gefunden hat. Daher liebt es Fontane seine Menschen immer wieder in Gesellschaften zu bringen. Diese, teils in Form von Diners, teils in gemeinsamen Schlittenfahrten und Sitzungen nehmen den breitesten Raum in „Vor dem Sturm" ein. Hier ist Fontane die Möglichkeit gegeben, den Dialog darüber hinaus in weitestem Maße als Mittel der Charakterisierung seiner Personen zu verwenden. Diese indirekte Charakterzeichnung zieht Fontane der direkten stets vor. Das ständige sich aussprechen müssen seiner Personen und seiner selbst bedingen den hohen Reiz der zahlreichen Briefe in seinen Romanen und in seinem Leben. Er ist eben, wie er es selber ausspricht „im Sprechen wie im Schreiben ein Causeur". Wenn diese Kunst in „Vor dem Sturm" noch nicht so ganz auf der Höhe ist, so liegt es daran, daß bei der Ueberfülle der uns entgegentretenden Personen dieses Prinzip eben nicht überall durchgeführt weerden kann und dadurch stellenweise summarische Charakterisierung erfordert wird.

Sind dies die literarischen Zusammenhänge, die das Erstlingswerk aufweist, so ist noch ein kurzer Blick auf die Technik des Romans zu werfen, um die ständige Verfeinerung von Fontanes Kunst verfolgen zu können. Der Versuch, einen Roman des Nebeneinander zu gestalten, wurde schon bei den Beziehungen zum Jungen Deutschland klargelegt. Es sind „Guckkastenbilder„ wie Fontane selber sagt (I Bd. S. 458). Auf eine festgeschlossene Handlung verzichtet er. Das Werk steht noch ganz unter dem Einflusse des Stiles der Wanderungen. Ueber alle formalen Anforderungen sucht er noch sich hinwegzusetzen. „Ich habe mir nie die Frage vorgelegt: soll dies ein Roman werden? Und wenn es ein Roman werden soll, welche Regeln und Gesetze sind innezuhalten. Ich habe mir vielmehr vorgenommen, die Arbeit ganz nach mir selbst, nach meiner Neigung und Individualität zu machen" (Br. I. S. 246). Der fast 60 jährige Fontane steht hier also noch ganz als Anfänger da. Die losere Erzählungsform der englischen Romane von Dickens und Thackeray wirkt noch auf ihn. Auf eine Kritik Eugen Zabels erwidert er: „Daß der Erzähler nicht mitsprechen darf, weil es gegen das ‚epische Stilgesetz' sei, erscheint mir als reine Quackelei" (Br. I. S. 405). Wenn er später nach Abfassung der Effi Briest an Spielhagen schreibt: „Das Hineinreden des Schriftstellers ist fast immer vom Uebel, mindestens überflüssig. Und was überflüssig ist, ist falsch" (Br. II. S. 373), so ist er ganz offentsichtlich unter dessen Einfluß zur Objektivität des Dichters geführt worden, was auch die übrigen Briefe an Spielhagen deutlich zeigen. Lehnte er zur Zeit von „Vor dem Sturm" die „dramatische" Behandlung der Dinge noch als „sensationell" ab, so betont er nun die Fortschritte, die die Technik seit den „Wahlverwandschaften" gemacht habe.

II. Kapitel
Die Novellen

In Fontanes weiterem Schaffen setzt nun ein völliger Bruch ein mit dem bisher Erreichten. „Vor dem Sturm" steht von seinen übrigen Prosawerken ganz abseits. Er selbst sagt später, daß er immer vergesse, diesen Roman geschrieben zu haben (F. B. II. S. 38). Aber das eigentliche Feld seiner Meisterschaft findet er auch jetzt noch nicht. Vielmehr scheint sich wieder einmal der Einfluß des Tunnels bei ihm geltend zu machen, der ihn zur Novellendichtung führt. Ueberhaupt ist aus dem Tunnel ein auserlesener Schatz deutscher Novellistik hervorgegangen. Storm und Heyse waren hier die Meister auf diesem Gebiete. Freilich trat der dritte Vertreter der klassischen Novellenkunst des 19. Jahrhunderts, Gottfried Keller, in seiner Berliner Zeit in keinerlei Beziehung zum Tunnel.

Fast scheint es, als scheue sich Fontane, den in „Vor dem Sturm" betretenen Weg weiter fortzusetzen. Er will erst die Wirkung dieses Romans abwarten (Br. I. S. 386). Die nun entstehenden Novellen sind seiner Balladenkunst eng verwandt. Die kurze und anschauliche Darstellung, die Aneinanderreihung von Situationen ohne eigentliche innere Verbundenheit erinnert noch ganz an die Balladen. Der Verstoß gegen das Gesetz führt die Menschen zum Untergange, der unerbittlich und in voller Tragik über sie hereinbricht. Noch ist es nicht wie später das scheinbar so unpoetische Alltägliche, das ihn zur Darstellung reizt, sondern er bemüht sich vorläufig noch durchaus um einen interessanten, spannungsreichen Fall. Auch fehlt noch die warme dichterische Anteilnahme, durch die die späteren Werke einen so liebenswürdigen Eindruck hinterlassen, Fontane sucht noch möglichste Distanz von seinem Stoffe zu wahren, daher wieder die Flucht in die Vergangenheit.

„Eine Dichtung von erschütternder Kraft und hoher poetischer Schönheit" nennt Paul Heyse[1]) die nun zunächst erscheinende „Grete Minde" (1880). Fontane schöpft hier aus alten Berichten der Tangermünder Stadtgeschichte.[2]) Im Gegensatz zu „Vor dem Sturm" befleißigt er sich hier straffster Konzentration und erlaubt sich keinerlei Abschweifung vom eigentlichen Stoff. Alle Ereignisse, die nicht unmittelbar mit der Geschichte zu tun haben, werden nur kurz angedeutet. Sie dienen dann der Vorbereitung kommender Dinge

[1]) Neuer deutscher Novellenschatz Bd. V. S. 5.
[2]) Vergl. Pniower: Dichtungen und Dichter. Berlin 1912.

und haben meist symbolischen Charakter. Sie sollen die Zukunft vordeuten, so das Lied „Es waren zwei Königskinder" im 9. Kapitel und die Unterhaltung mit der Domina im 16. Kapitel. Aber das Ganze zeigt in seinem Aufbau doch einen Riß. Den Balladenstil auf die Novelle zu übertragen gelingt Fontane wohl anfänglich. Gegen Schluß aber, etwa vom 15. Kapitel an, setzt eine erhebliche Neigung zur Breite ein. Nun soll noch möglichst viel Zeitkolorit gegeben werden. Und die Personen, die in ihren Dialogen zuvor sich äußerster Kürze befleißigten, beginnen nun sehr redselig zu werden.

Mit fast den gleichen Mitteln arbeitet Fontane in „Ellernklipp" (1881). Nur sieht man hier noch deutlicher, wie die strenge Novellenform Fontanes Wesen entgegengesetzt ist. Die Kürze des Balladenstils zu erreichen gelingt auch hier nur teilweise. Die Breite der Darstellung nimmt schon erheblich zu gegenüber der Handlung. Hilde, die Lieblingsfigur des Dichters, die uns später als Cécile wieder entgegentritt, wird in einer Ausführlichkeit dargestellt, die über den engen Rahmen einer Novelle weit hinausgeht. Fontane fühlt immer das Bedürfnis, seine Gestalten über die ihn bewegenden weltanschaulichen Probleme reden zu lassen. Daher spielen in allen seinen Werken Pastoren und Konventikler eine bedeutende Rolle. Aus demselben Grunde aber kommt in diese in der Vergangenheit spielenden Novellen eine Unstimmigkeit. Wir sollen zwar in eine längst vergangene Zeit zurückversetzt werden, aber doch treten uns ständig Gegenwartsprobleme entgegen. Dafür aber entwickelt sich hier Fontane ganz bewußt zum Stilkünstler. Er sucht dem Stoffe durch eine „absolute Simplizitätssprache" gerecht zu werden (siehe Br. II. S. 32). Er unterscheidet sich darin sehr zu seinem Vorteil von W. Alexis, der die Vergangenheit durch einen charakterisierenden und gekünstelten Stil glaubt charakterisieren zu können. Dem gegenüber betont Fontane besonders die Einfachheit. Welche Schwierigkeiten ihm das bereitet, berichtet er ausführlich in den Briefen. Denn das Geistreiche und die Causerie sei nun mal seine Stärke und sein bevorzugter Stil (F. B. II. S. 22).

Und weil diese Stileigentümlichkeiten zu der selbst geforderten Einfachheit und Schlichtheit in völligem Widerspruch stehen, kann Fontane zur Novelle nicht recht ein inneres Verhältnis finden. Er weicht auch in der Technik von der üblichen Art des 19. Jahrhunderts wesentlich ab. Seine Tendenz weist deutlich auf den Roman hin. Die allgemein bevorzugte Rahmenerzählung findet sich nicht bei ihm. Er könnte dann seine Personen nicht reden lassen, wodurch ihr Hauptreiz verloren ginge. Wohl stimmt er mit Heyse darin überein, daß er für die Novelle einen stark herausgearbeiteten Wendepunkt fordert, der sich dem Leser mit unmittelbarer Eindringlichkeit einprägt.[3]) Sonst aber geht Fontane völlig andere Wege

[3]) Heyses Novellentheorie siehe Einleitung zum „Deutschen Novellenschatz".

als sein ehemaliger Tunnelgenosse. Fontanes Streben zielt immer auf eine tragische Abschlußwirkung hin. „Ewig und unwandelbar ist das Gesetz," wer sich ihm entgegenstellt, ist der Rache verfallen. Heyse dagegen weicht stets scheu vor der letzten tragischen Konsequenz zurück. Seine Personen sind immer auf der „Reise nach dem Glück". Das Ziel ist ästhetischer Genuß. Die Probleme sind meist erotischer Natur. Aber immer sucht er darzulegen, daß seine Menschen das Recht haben, sich jenseits des Gesetzes und der Konvention zu stellen. Für Fontane gibt es nur Anerkennung und Unterwerfung. Heyse tritt in stärkstem Maße das Erbe der Klassik an, er wandelt ganz auf den Höhen der Menschheit. Alles darunterliegende negiert er. Darum fehlt ihm die polare Spannung, was seine Dramatik scheitern läßt. Die feinen Uebergänge und Nüancen zwischen Gut und Böse muß er infolgedessen übersehen. Und er vergißt ganz, daß ein Alltag mit einer Fülle von poetischen Vorwürfen existiert. Gerade in diesen beiden Dingen liegt wiederum Fontanes Hauptstärke und eigentümlicher Reiz begründet. Stofflich die größte Annäherung an Fontane findet sich in Heyses „Roman der Stiftsdame" (1887). Aber gehaltlich zeigt sich hier am deutlichsten die weite Kluft, die beide voneinander trennt. Ihr Weg führt sie dann immer weiter auseinander. Als der Naturalismus aufkommt, begrüßt Fontane freudig diese Bewegung, die ihn als ihren Meister anerkennt, mit dem Gedicht „Die Alten und die Jungen" (1892). Dagegen wird Heyse von dieser Generation aufs heftigste befehdet. Und er schreibt zu seiner Verteidigung in demselben Jahre den „Merlin", worin er sich nicht genug in Schmähungen gegen die Jungen ergehen kann. Dieser innere Gegensatz wird auch von beiden, trotz aller Freundschaft, klar gefühlt. Fontane bemängelt an Heyse, daß er nicht richtig empfinde (Br. II. S. 105). Und dieser erkennt wohl Fontanes „scharfe Beobachtung des Lebens und die Fähigkeit, das Erlebte und Geschaute in reizvoller Lebendigkeit darzustellen" an, aber er vermißt bei ihm die „tiefere Idee".[4]) So fehlt ihm für Fontanes erstes Meisterwerk gesellschaftlicher Schilderungskunst, „Irrungen Wirrungen", jegliches Verständnis.

Ein Gegensatz ganz anderer Art ergibt sich zu Gottfried Keller, obwohl ihnen vieles gemeinsam ist. Jeder der beiden Altersgenossen ist aufs engste in seiner Heimat verwurzelt. Beide stehen in Deutschland am Anfang der modernen Gesellschaftskritik, wie sie mit Balzac ihren Anfang genommen hat. Und für jeden bedeutet Berlin die entscheidende Zeit der Reife. Aber ihre sonstige Verschiedenheit voneinander zeigt sich am deutlichsten bei einer Betrachtung der beiden Kinderszenen zu Anfang der „Grete Minde" und von „Romeo und Julia auf dem Dorfe". Keller kann sich nicht

---

[4]) Heyse: Jugenderinnerungen und Bekenntnisse S. 87—89. Ges. Werke III. Bd. 1. (Cotta).

genug in Beschreibung ergehen. Man sieht, wie er Strich neben Strich setzt, um das Bild der Kinder zu vollenden. Ein Ereignis reiht sich an das andere, und ihre Gesamtheit lassen dieses Kinderpaar lebendig vor uns erstehen. Keller fühlt einen ungehemmten Drang zu erzählen. Völlig anders Fontane. Er tritt ganz hinter seinen Stoff zurück und charakterisiert die Menschen durch sich selber, indem er sie reden läßt. Die Szene ist ein reiner Dialog. Er ist einer der wenigen Erzähler des 19. Jahrhunderts, die kein inniges Verhältnis zur Malerei haben. Der stärkste Gegensatz zwischen Keller und Fontane tritt folglich in ihrem Stil zutage. Keller hat im wesentlichen einen stets gleichbleibenden Stil. Es ist immer er selber, der zu uns spricht. Fontane nennt ihn einen Märchenerzähler und bemängelt an ihm daß er erbarmungslos die ganze Gotteswelt seinem Keller-Ton überliefere.[5]) In Fontane kommen wir dem Naturalismus schon einen Schritt näher. Seine „ganze Aufmerksamkeit ist darauf gerichtet, die Menschen so sprechen zu lassen, wie sie wirklich sprechen" (F. B. II. S. 22). Dieses Streben führt deutlich zu der späteren Theorie von Arno Holz, der sagt, Kunst habe die Tendenz wieder Natur zu werden. In letzter Konsequenz bedeutet dies aber eine Aufhebung aller Kunst. Doch Fontane ist ein sicherer künstlerischer Instinkt zu eigen, der ihn nie zuviel davon geben läßt, und der es trotzdem versteht, allem einen persönlichen Ton zu geben, daß wir gleich fühlen, Fontanische Menschen vor uns zu haben.[6]) Er ist eben viel weniger Subjektivist als Keller. Diese Stilverschiedenheit wird bedingt durch ihre Quellen künstlerischen Schaffens. Keller ist ganz Phantast und Erfinder, Fontane hauptsächlich ein scharfer Beobachter und Kritiker. In ihrer literarhistorischen Stellung innerhalb des 19. Jahrhunderts steht Fontane einen Schritt weiter. Keller ist Vollender und Höhepunkt des Realismus. Fontanes Werk bedeutet Vorbereitung und Weg zu der nun folgenden Epoche des Naturalismus.

In den beiden Mädchengestalten dieser Novellen Fontanes zeigt sich aber eine ganz eigenartige Verwandschaft mit Storm. Ihre dunkle Herkunft und Feinheit der Umrisse, dazu ihre Weltfremdheit und andererseits auch wieder dämonische Macht, die sie auf ihre Umgebung ausüben, erinnert ganz an dessen Gestalten. Fontane fühlt auch selber diese Nähe zu Storm, wenn er behauptet in „Ellernklipp" eine Stimmungsnovelle geschaffen zu haben (Br. II. S. 64). Aber diese Stimmung hat bei Fontane doch eine ganz andere Absicht. Sie soll die Charaktere seiner Menschen verdeutlichen helfen. Storm bedient sich ihrer, um alle Umrisse zu verwischen. Als Lyriker bedeutet sie ihm durchaus Selbstzweck.

[5]) Aus dem Nachlaß S. 257.

[6]) Vergl. hierzu Thomas Mann: „Der alte Fontane" im Fontane-Buch herausg. von Ernst Heilborn, Berlin 1919 und Th. M. Gesammelte Werke Bd. 9.

Alle seine Dichtungen sind der Ausdruck und Niederschlag einer gewissen seelischen Augenblicksempfindung. Er ist sehr stark von der Romantik beeinflußt. Daher ist bei ihm immer die Flucht in die Vergangenheit, die bei Fontane lediglich in seinem regen historischen Interesse begründet ist. So ergibt sich auch bei Storm eine auffallende Sparsamkeit des Dialogs, der oft nur stichwortartig eingeführt ist. Dazu ist er überhaupt ganz und gar als Persönlichkeit ein Poet in romantischem Sinne. Den schärfsten Gegensatz bildet hierzu wieder Fontane, der durch die Schule des Journalismus zu einem Dichtertum völlig anderer Art gelangt, das in der Gegenwart und Wirklichkeit fest verwurzelt ist. So kann sich zwischen beiden notwendigerweise auch kein rechtes Freundschaftsverhältnis ergeben, was durch die Schwierigkeiten im persönlichen Umgange von Storms Seite her noch erheblich verstärkt worden ist. Fontane legt diese mannigfaltigen Gründe ausführlich in „Von zwanzig bis dreißig" dar. Die stete „Husumerei" Storms findet Fontane ans Lächerliche streifend. Auch die Briefe an Storm bezeugen, daß sehr oft eine erhebliche Spannung bestanden hat. Zeigt sich trotz der Grundverschiedenheit beider in diesen Novellen Fontanes eine gewisse Nähe zu Storm, so darf man wohl mit Wandrey behaupten,[7]) daß es gerade das Unfontanische an diesen Novellen ist, was die Verbindung schafft.

Das Feld seiner eigentlichen Meisterschaft beschreitet Fontane zum erstenmale im „Schach von Wuthenow" (1883), der gleich nach „Vor dem Sturm" begonnen wird. Trotz der zeitlichen Nähe zeigt sich aber bei der Erzählung keine von den Schwächen des Erstlingswerkes. Stofflich tritt er hier wieder in Beziehung zu Alexis, weiter zu Hesekiel u. Julius von Voß, die beide in zahlreichen Romanen die Zeit vor und nach 1806 geschildert haben. Aber der Versuchung, in die ihn „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" hätte führen können, geht Fontane wohl aus dem Wege. Und doch will er einen Querschnitt durch die Berliner Gesellschaft der Zeit geben, was er auch ohne den komplizierten Apparat von Alexis erreicht, indem er eine typische Zeiterscheinung herausgreift und diese einer psychologischen Analyse unterwirft.[8]) Fontane hofft zu zeigen, daß er auch, „wenn es der Stoff mit sich bringt, eine psychologische Aufgabe" lösen und ohne Retardierung erzählen kann" (F. B. I. S. 267). Diesem Bestreben gegenüber muß alles andere zurücktreten. Schach steht immer im Vordergrund des Interesses. Alle Nebenfiguren haben nur die Aufgabe, an der Analyse Schachs mitzuhelfen und klärend zu wirken. Auch in seiner Abwesenheit dreht sich das Gespräch

---

[7]) Konrad Wandrey: Theodor Fontane, München 1919, S. 154.

[8]) Wie weit die dargestellte Handlung der Wirklichkeit entspricht, hat untersucht Ed. Behrend: „Zur Entstehungsgeschichte von Schach von Wuthenow". Willibald Alexis-Bund 1928.

immer um ihn. Zahlreiche Briefe haben den gleichen Zweck, ein Hilfsmittel, das Fontane in allen Romanen verwendet. Die „Wanderperiode" ist nun endgültig überwunden, wir werden kaum über Berlin hinausgeführt.[9]) Denn die Absicht ist ja die Schilderung der dortigen Gesellschaft jener Zeit.[10]) Und diese bietet Fontane eine glänzende Gelegenheit, seiner Lust an geistreicher Plauderei Genüge zu tun. Aber im Vergleich zu den späteren Werken wird hier das Redebedürfnis noch nicht so sehr zu indirekten Charakteristik der Personen verwertet. Fontane steht noch am Beginn einer Technik, die er später so meisterhaft beherrscht, und die etwas gänzlich Neues bedeutet. Auch ist hier die Lösung des gestellten psychologischen Problemes noch nicht einheitlich geglückt. Der Selbstmord Schachs kommt dem Leser überraschend. Fontane bemüht sich hinterher noch um Erklärungen, die aber auch nicht einheitlich gehalten sind und mehrere Lösungen zulassen. Von einem Regimentskameraden wird Schach als eine rein ästhetische Figur angesehen (siehe Bd. 3. S. 164). Und das Ende könnte von hier aus seine Erklärung finden. Bülow deutet es anders. Für ihn sind falsches Ehrgefühl und das Urteil der Gesellschaft Schachs Triebfedern. Und Victoire bekennt am Ende: „Ein Rest von Dunklem und Unaufgeklärtem bleibt, und in die letzten und geheimsten Triebfedern anderer oder auch nur unserer eigenen Handlungsweise hineinzublicken ist uns versagt" (I. Bd. 3. S. 294). So wird man sich eines gewissen Unbefriedigtseins nicht erwehren können. Der besondere Vorzug des Werkes liegt in der trefflichen Zeitschilderung und in der lebhaften und anregenden Darstellung der Menschen. In Fontanes Entwicklungsgang bedeutet es Bewußtwerdung seiner besonderen Eigenart und Stärke und der erstmalige Versuch der Lösung eines psychologischen Problemes.

Bei einer historischen psychologischen Novelle scheint ein Vergleich mit C. F. Meyer, dem eigentlichen Meister auf diesem Gebiete, geboten zu sein. Auch das Leben beider bietet manche Berührungspunkte. Sie sind ausgesprochen spätreife Erscheinungen. Ihre Meisterwerke schaffen sie ungefähr um dieselbe Zeit. Jeder von ihnen ist ein entschiedener Stilist, was bei Fontane durch das Erbe des französischen Blutes bedingt ist, bei Meyer, abgesehen von italienischem Bluteinschlag, der Einfluß der romanischen Literaturen mit sich bringt. Doch in ihrer Stellung zur Geschichte weichen sie wesentlich voneinander ab. Für Meyer bedeutet sie Flucht vor der Gegenwart. Er bedarf der Distanz von seinem Stoffe, um dahinter sich verbergen zu können. Diese erweitert er noch durch Bevor-

---

[9]) Trotzdem hob die Kritik die wandermäßigen Kapitel wieder besonders hervor, wogegen Fontane entschieden Stellung nahm. (Br. II. S. 84).

[10]) Wie genau er es hiermit nahm, siehe Br. I., S. 390.

zugung der Rahmenerzählung. Bei Fontane geschieht die Gestaltung eines historischen Stoffes noch aus einer gewissen Verlegenheit heraus. Er hat das Feld seiner eigentlichen Begabung noch nicht entdeckt. Meyer interessieren immer die großen Probleme einer Zeit und die überragenden Persönlichkeiten, welche uns in dem Momente einer großen Versuchung vorgeführt werden. Religiöse Fragen beschäftigen ihn immer wieder. Fontanes Auge dagegen ist stets auf das Kleine und anscheinend Unbedeutende gerichtet, das aber charakteristisch für die Epoche ist. Seine Helden gehen gewöhnlich an der Auflehnung gegen das Gesetz zugrunde. Religiöse Probleme spielen nie eine Rolle bei ihm. In der deutschen Literaturgeschichte stehen beide an bedeutsamer Zeitwende. Sie sind die Wegbereiter einer neuen Kunst, die dann in der folgenden Generation zu herrschender Stellung gelangt. Meyers religiöser Erlebnisdrang sieht in allem das Wirken einer göttlichen Macht, die Wirklichkeit wird ihm zum Symbol. Hier beginnt der Weg zu Maeterlinck und Stefan George. Viel unproblematischer dagegen ist Fontane. Er will nur das Leben auf sich wirken lassen und eine getreue Wiedergabe formen. Die Impression macht ganz und gar das Wesen seiner Kunst aus. Dieser Stil findet dann bei dem wesensverwandten Thomas Mann seine glänzende Fortführung.

Im Jahre 1883 beginnt Fontane mit einer eingehenden Lektüre Zolas. Die Früchte dieser treten uns deutlich in der Erzählung „Unterm Birnbaum" entgegen, die 1884 begonnen wird.[11]) Der Anstoß ging sehr wahrscheinlich von Zolas „Thérèse Raquin" aus. Allerdings äußert sich Fontane nie über diese. Aber die Aehnlichkeiten beider Erzählungen und auch ihre Unterschiede sind so bezeichnend, daß dieser Zusammenhang als tatsächlich angenommen werden muß. Der Kern der Handlungen ist im wesentlichen derselbe. Ein Mord wird sorgfältig vorbereitet, dessen Gewinn den Tätern dazu dienen soll, ein neues Leben aufzubauen. Bei Zola sind es erotische und finanzielle Motive (siehe das neunte Kapitel), bei Fontane lediglich letztere. Mit solchem Raffinement wird die Tat ausgeführt, daß eine Entdeckung unmöglich erscheint. Im weiteren Verlaufe handelt es sich nun darum, wie der Rachegeist des Ermordeten die Täter heimsucht. Und in dieser Darstellung zeigt sich am deutlichsten der gewaltige Temperamentunterschied beider Erzähler. Zola hat immer das Bedürfnis zur Uebertreibung. Er konstruiert eine Handlung, die der Beweis auf eine wissenschaftliche Theorie sein soll. Daher hat Fontane Recht, wenn er behauptet: „So ist das Leben nicht, und wenn es so wäre, so müßte der verklärende Schönheitsschleier dafür geschaffen werden. Aber dies „erst schaffen" ist garnicht nötig. Die Schönheit ist da, man

[11]) Vergl. auch Paul Amann: „Theodor Fontane und sein französisches Erbe". Euphorion 21, S. 645.

muß nur ein Auge dafür haben oder es wenigstens nicht absichtlich verschließen" (F. B. II. S. 35). Zola hat einen ständigen Drang nach Bewegung. Er will durchaus selbstschöpferisch tätig sein, was er bis zur visionären Schau hin übertreibt. Hier zeigt sich der enge Zusammenhang des französischen Naturalismus mit der Romantik.[12]) So schildert Zola uns jetzt, wie das Mörderpaar im Taumel der Leidenschaft sich Schritt für Schritt zugrunde richtet. Nur Temperamente will er studieren, nicht Charaktere (siehe die Vorrede zur II. Auflage). Temperament bedeutet für Zolas Menschen ihr animalischer, hemmungsloser und verantwortungsloser Trieb, der durch Abstammung und Milieu bedingt ist. Eine düstere, freudlose Welt gibt er, die den starren Vergeltungsbegriff der Antike aufs furchtbarste sich bewahrheiten läßt. Hiergegen wendet sich die ganze Opposition Fontanes. Er will zeigen, daß der Mord weiter garkeine Belastung für die Seele des Täters bedeutet und führt damit ein Motiv weiter, das schon in Ellernklipp aufgetaucht ist. Hradschek lebt sehr vergnügt weiter. Nur seine Frau, die lediglich mittelbar an dem Morde beteiligt ist, siecht an einer Nervenschwindsucht dahin. Dies ist ein Zug, der bezeichnend ist für alle Frauengestalten Fontanes, die immer sehr sensible Naturen sind. Hradschek fühlt keinerlei Belastung. Die alte Jeschke, die sein böses Gewissen oft reizt, weist er höchst energisch in ihre Grenzen zurück. Seine Frau beruhigt er mit den Worten: „Ich denke, leben ist leben, und tot ist tot. Und wir sind Erde, und Erde wird wieder Erde. Das andere haben sich die Pfaffen ausgedacht. Spiegelfechterei sag ich, weiter nichts. Glaube mir, die Toten haben Ruhe" (I. Bd. 3. S. 385). Die Rache des Ermordeten ist mehr oder weniger zufällig.

Zola und Fontane sind eben zwei ganz entgegengesetzte Temperamente, Zola ausgesprochen südlich, Fontane entschieden nördlich, jener Pessimist, dieser Optimist, Zola Motoriker, Fontane Statiker. Und aus diesem Temperamentsunterschiede heraus erklärt sich Fontanes entschiedene Ablehnung Zolas. Er setzt sich mit ihm in einer Ausführlichkeit auseinander, wie mit keinem zweiten, worüber die Briefe an seine Familie aus dem Jahre 1883 deutlich Auskunft geben: „Wenn mich einer so tadeln wollte, wie ich Zola tadle, so wollt ich ihm den Droschkenschlag aufmachen" (F. B. II. S. 36). Er hofft sogar, über Zola schreiben zu können, da alles bisher über ihn gesagte dummes Zeug und kindisch sei (F. B. II. S. 46). Bei aller Ablehnung aber kann er sich doch einer gewissen Bewunderung nicht enthalten. „Das Talent ist kolossal, bis zuletzt. Er schmeißt die Figuren heraus, als ob er über Feld ginge und säte. Gewöhnliche Schriftsteller, und gerade die guten und besten, kommen einem arm daneben vor" (F. B. II. S. 45).

---

[12]) Vergl. H. Bahr: Studien zur Kritik der Moderne.

Eine unmittelbare Wirkung hat Zola auf Fontane keineswegs ausgeübt. Aber Fontane bewegt sich in „Unterm Birnbaum" in einem Milieu, das er ohne die Bekanntschaft mit Zola wohl kaum gestreift haben würde. Betrachten wir die Kneipenszenen, so wird die Erinnerung an Zolas „L'Assommoir" wach. Was eine Einwirkung auch unmöglich macht, ist, daß Fontane ein ausgesprochener Stilist ist, während Zola zu den Massenproduzenten gehört, die etwas „Kommissiges" an sich haben. Fontane wirkt durch das Graziöse und durch die Feinheit in der Verhüllung und Andeutung. Zola überwältigt durch seine Monumentalität. Schon vor der Lektüre Zolas hat Fontane mit „L'Adultera" (1882) das besondere Gebiet seines Könnens entdeckt. Und hiermit beginnt er, für das mittlerweile zur Weltstadt gewordene Berlin einen Teil dessen zu leisten, was Zola für Paris getan hat.

III. Kapitel

Die ersten Gesellschaftsromane

Im Vergleich zu Frankreich und England entwickelt sich ein besonderer Gesellschaftsroman in Deutschland erst verhältnismäßig spät. Die Ursachen hierfür sind sehr mannigfaltiger Art. Der Gesellschaftsroman ist eine Abart des sozialen Romans überhaupt. Letzterer schöpft seinen Stoff im wesentlichen aus den Zuständen der niederen sozialen Klassen. Er ist sozusagen der Anwalt der Unterdrückten und Armen im Kampf ums Dasein. In eine höher gestellte Schicht führt uns der Gesellschaftsroman. Wie sein Name schon sagt, führt er uns vornehmlich die sogenannte „bessere Gesellschaft" vor Augen, deren Probleme hauptsächlich in dem Konflikt zwischen Individuum und Gemeinschaft bestehen. Ersterer zeigt das nackte Ringen um die Existenzmöglichkeit überhaupt, letzterer mehr die psychologische Problematik einer inneren Unsicherheit ethischer Werte. Ihre gemeinsamen Wurzeln liegen in einer bestimmten Zeitatmosphäre, in der der bisherige Zustand durch die ökonomische Entwicklung sich als überholt erweist und eine Neuordnung das dringendste Problem des Tages ist. In solchen Perioden der menschlichen Geschichte macht sich in der Literatur stets eine realistisch-naturalistische Strömung breit, was auch deutlich das ausgehende Mittelalter zeigt. Die Dichtung wird dann bis zu einem gewissen Grade Tendenz. Sie will nun einerseits durch Bericht des Tatsächlichen zur Behebung und Besserung den Anstoß geben, andererseits aber auch durch Gestaltung großer Utopien den Weg zu einem Ausgleich zeigen. Bringt nun das 19. Jahrhundert die schwerwiegendste und komplizierteste soziale Krise mit sich, so nehmen jetzt auch diese Probleme den breitesten Raum in der Literatur ein. Wollen wir Verständnis für Fontanes weiteres Schaffen und das neuartige seiner Kunst gewinnen, so ist eine Betrachtung der sozialen Zustände des 19. Jahrhunderts erforderlich. Dann werden sich die Ursachen zeigen, aus denen heraus Fontane in Deutschland am Anfange einer Dichtungsart steht, die in England und Frankreich schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in hoher Blüte ist.

Die Dichtung des 19. Jahrhunderts erfährt an Umfang ein ganz gewaltiges Ausmaß. Ursachen sind im wesentlichen die Fülle neuer Anregungen und Stoffe, die die Entwicklung der Technik und Wissenschaft bieten und die Vermehrung der Bevölkerung um

mindestens das doppelte in den wichtigsten Kulturländern. Ein neuer Menschentyp entsteht, dessen Hauptstreben die Jagd nach dem Geld ist, um nach genügendem Erwerbe bequem und ruhig leben zu können. Höhepunkt bedeutet hier das Manchestertum. Aber auf der anderen Seite bringt diese ungeheuere Arbeitsübersteigerung eine geistige Verödung des Menschenlebens und eine Unzugänglichkeit für alle Kulturwerte mit sich. Deutlich kommt dies in der Literatur zur Auswirkung. Der Autor wird mehr und mehr Geschäftsmann. Es entsteht der Typ des Literaten, der den Instinkten der Masse schmeichelt, damit er von dem Ertrage seiner Feder leben kann. Verbilligung der Produktion bedingt eine Verbreitung der Bildungsmittel bis in die breitesten Schichten des Volkes hinein. Aber die Volksbildung kann bei der gewaltigen Intensivierung des Lebens nur ein oberflächlicher Schein bleiben. Dazu wird der Mensch losgelöst von seinen natürlichen Lebensbedingungen. Die Abwanderung in die Großstädte bewirkt eine Entfremdung der Natur (Großstadtbevölkerung in England 1801 : 23%; 1891 : 72%). Die zunehmende Beschäftigung von Frauen und Kindern zerschlägt das Familienleben. Religiöse und ethische Werte geraten ins Schwanken. Die Grundfesten der Gesellschaft scheinen erschüttert zu sein. Kapitalismus und Sozialismus stehen sich als Todfeinde gegenüber. Die Folge dieser Zustände ist gegen Ende des Jahrhunderts eine Kulturmüdigkeit, die Decadence greift um sich, die ihren markantesten Niederschlag in Spenglers „Untergang des Abendlandes" findet. Ihr gewaltigster Gegner wird Nietzsche. Auch Fontane ist ein gewisser Zug zur Decadence eigen, was die Betrachtung der einzelnen Werke noch genauer ergeben wird.

Diese grundlegende Umgestaltung nimmt in England ihren Anfang. Sie greift dann auf Frankreich über und erreicht schließlich auch Deutschland. In England beginnt sie schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wo bereits heftige Weberaufstände toben. Im Anfang des neuen Jahrhunderts beginnt der Kapitalismus bereits sein ökonomisches und philosisches System schriftlich niederzulegen in den Werken von Adam Smith, Ricardo und Bentham. Der uneingeschränkte Egoismus des Individuums ist für sie der beste Weg zum Glück der Gesamtheit. Aber niemals hat eine Lehre verhängnisvollere Wirkungen gezeigt als diese. Das Unternehmertum beutet die Arbeiterklasse in brutalster Weise aus. Es entstehen die furchtbaren Slums der Großstädte, die Volksgesundheit sinkt bedrohlich. Die Lasten des Staates durch die Armenversorgung werden unerträglich. Als dann in dem gemeinsamen Kampf um die Parlamentsreform von 1832 der Arbeiterstand von dem Kapitalismus um die Früchte des Sieges betrogen wird, scheinen sich die Verhältnisse zu einer Revolution zuzuspitzen. Die Gewerkschaftsbewegung und der Chartismus führen die Sache

der Arbeiterbewegung weiter. Zu Hilfe kommt ihnen die große idealistische Gegenströmung, die auf den Gebieten der Religion, Philosophie und Dichtung dem liberalen und individualistischen Manchestertum entgegentritt. Auf religiösem Gebiete bedeutet die „Oxforder Bewegung" einen gewaltigen Appel an die christliche Nächstenliebe. In Oxford hält 1833 John Keble seine berühmte Predigt über die Entchristlichung des Staates. Der Kardinal Newmann und Matthew Arnold tragen diese Ideen in die Dichtung. Die überragende Persönlichkeit im Kampfe gegen den verderblichen Zeitgeist wird Thomas Carlyle. Unter dem Einfluß des deutschen Idealismus hält er dem Utilitarismus sein Bild einer Gesellschaftsordnung vor Augen, die auf einer Religion der Tat beruht. Pflichterfüllung und Arbeit sind Zweck des Menschenlebens, nicht die Jagd nach Geld und Gut. Er ist die stärkste Stütze des Konservativismus. Carlyles Einfluß ist ungeheuer. Eine ihm sehr verwandte Natur ist Charles Kingsley, der in seinen Romanen „Yeast" und „Alton Locke" ergreifende Bilder sozialen Elends gibt. Carlyles konservative Ideen macht sich Benjamin Disraeli zu eigen, der in den drei großen sozialen Romanen Coningsby, Sybil und Tancred diese in dichterische Form kleidet. Der bedeutendste Anhänger Carlyles auf dem Gebiete der schönen Literatur ist Dickens. Er ist der Hauptvertreter des Romans des vierten Standes. Durch seine hohe dichterische Qualität gelingt es ihm mehr als allen anderen, mit seinen Werken zur Behebung aller sozialen Mißstände beizutragen. Die Schar seiner Nachfolger ist ungeheuer. Der vorzüglichste Schilderer der anderen Seite der Gesellschaft ist Thackeray, der sich selbst als den Antipoden von Dickens bezeichnet. Um die Mitte des Jahrhunderts ist der Höhepunkt dieser sozialen Bewegung schon wieder überschritten.

Das stark konservative Lebensgefühl des Engländers hat immer gewaltsame Lösungen gescheut. Nach erbitterten Kämpfen hat man stets eine Kompromißlösung gefunden. Anders liegen die Verhältnisse in Frankreich. Die industrielle Entwicklung setzt hier später ein. Aktuell werden die sozialen Probleme erst zwischen der Juli- und Februarrevolution. Letztere trägt ausgesprochen sozialen Charakter. Eine liberale Nationalökonomie wie in England kommt hier nicht auf. Diese entwickelt sich vielmehr als Kritik des englischen Liberalismus und schlägt gleich sozialistische Bahnen ein. Am Anfang steht hier Saint-Simon. Eine Neugestaltung der Gesellschaftsordnung erstrebt er durch eine religiöse Erneuerung. Die Menschen sollen sich gegenseitig als Brüder betrachten. Wesentlich radikalere Ideen vertritt Fourier, dessen System man als einen freiheitlichen Genossenschaftssozialismus bezeichnen kann. Neben beiden entstehen noch eine Unmenge von theoretischen Systemen, die aber sämtlich nicht zu einer praktischen Lösung beitragen. Die Regierung vertritt ganz einseitig nur die Interessen

der Bourgeosie. Folglich muß das Bürgerkönigtum mit Gewalt beseitigt werde.

Ebenso wie in England, nimmt sich auch hier die Dichtung der Zeit der Interessen des vierten Standes an. Eugène Sue und George Sand gestalten das Los dieser vom Schicksal Enterbten. Allerdings wirken ihre Bilder durch die starke Beimengung von sehr viel Schauerromantik stark verzerrt. In der Lyrik schlagen Béranger, Victor Hugo und Châteaubriand gleiche Töne an. Der glänzendste Schilderer der bürgerlichen Gesellschaft des Julikönigtums ist Balzac, der der Vater des realistischen Romans und der modernen Gesellschaftsschilderung wird. Die Fortsetzung zu seiner Comédie Humaine liefert Zola mit seinen Rougon-Macquart, die die menschliche Gesellschaft unter dem zweiten Kaiserreiche schildert.

Mit der Julirevolution hat diese Bewegung in Frankreich einen vorläufigen Abschluß gefunden. Nun greift sie auch auf Deutschland über. Aber alle revolutionären Bewegungen haben hier noch rein politischen Charakter. Es geht dem Bürgertum vorerst um den Sturz des Absolutismus und die Erlangung der politischen Macht. Eine Industrialisierung hat noch nicht in dem Maße eingesetzt, daß aus ihr heraus besonders brennende Tagesprobleme entstehen könnten. Die Bewegung steht ganz unter französischen Einfluß. Börne und Heine schreiben aus Paris. Absolutismus und Demokratie stehen sich in unversöhnlichem Haß gegenüber. Das Bürgertum will endgültig die Versprechungen von 1813 erfüllt haben. Es beginnt nun das politische Zeitalter. Sein mächtigstes Agitationsmittel wird die Zeitung. Die gesamte Dichtung der Zeit stellt sich in den Dienst der neuen Forderungen, vorzüglich die Lyrik. Die Regierung tritt jeder freiheitlichen Bewegung mit brutalster Gewalt entgegen. Es setzt die berüchtigte Demagogenverfolgung ein. Der Bundestag verbietet 1835 sämtliche Schriften des Jungen Deutschland, selbst die noch in Zukunft erscheinenden. Das furchtbare Elend der schlesischen Weber bringt 1844 zum erstenmale soziale Gesichtspunkte in diese revolutionäre Bewegung. Da hat es 1848 für einen kurzen Augenblick den Anschein, als sollten alle diese Ideale in Erfüllung gehen. Fontane gibt in „Von zwanzig bis dreißig" eine anschauliche Schilderung der damaligen Stimmung. Die edelsten Geister der Nation versammeln sich in der Paulskirche. Aber das Ende ist auch hier wieder eine gewaltige Enttäuschung. Und auch die Dichtung wendet sich resigniert anderen Stoffen zu. Hinrichtungen und Auswanderungen rauben der deutschen Volkskraft weitvolle Bestandteile. Dichter der nun einsetzenden Reaktionszeit werden Gustav Freytag, Gutzkow mit seinen beiden Zeitromanen und Spielhagen, die beiden letzteren in negativem Sinne.

So steht Deutschland in der fortschreitenden Entwicklung um die Mitte des Jahrhunderts gegenüber Frankreich und England er-

heblich zurück. Der große Umschwung kommt dann mit dem Jahre 1863, als Lassalle den Allgemeinen deutschen Arbeiterverein gründet. Die Industrialisierung hat auch fortschreitend Deutschland ergriffen. Aber da der Aufstieg ohne wesentlichen Rückschlag sich vollzieht, macht sich bis zu Lassalles Auftreten noch keine soziale Bewegung bemerkbar. Es ist die erste Gründerzeit, in deren Goldfluten die Ursache zu allen künftigen Krisen gelegt wird. Lassalles Werk ist hauptsächlich auf persönlichen Ehrgeiz begründet. Spielhagen gibt in „In Reih und Glied" in dem Helden Leo Gutmann ein getreues Porträt Lassalles. Nach seinem 1864 erfolgten Tode gerät die Arbeiterschaft immer mehr unter den radikalen Einfluß von Marx und Engels, die den Internationalismus und bewußten Klassenkampf in die Bewegung hineinbringen. Es ist eine mit materiellen Gütern gesegnete Zeit. Die Dichtung der Tage geht ganz in ästhetischem Genusse auf. Die herrschende Weltanschauung ist der Liberalismus. Der Reichsgründung folgen die eigentlichen Gründerjahre. Die bisherige Entwicklung geht in gewaltig übersteigertem Maße weiter, bis 1873 der große Zusammenbruch kommt. Bei Hamerling, Spielhagen und Friedrich Theodor Vischer finden wir den dichterischen Niederschlag der Zeit. Jetzt greift auch bei uns eine gewaltige Verelendung des vierten Standes um sich. Die Kultur nimmt nun immer mehr einen städtischen Charakter an. Die alten ländlichen und kleinbürgerlichen Sitten sterben allmählich aus. Die menschliche Gesellschaft steht völlig veränderten Lebensbedingungen und Problemen gegenüber. Sie ist entwurzelt aus jeglicher Tradition, und alle geistigen Werte scheinen in Frage gestellt zu sein. In dieser Krisenstimmung stellt sich die Dichtung wieder in stärkstem Maße in den Dienst der Zeit. Nun sind auch bei uns die Grundlagen gegeben für eine Dichtung, die in Frankreich und England schon vor fast einem halben Jahrhundert in Blüte gestanden hat.

Den Anfang macht Kretzer, der 1879 mit seiner Darstellung des großstädtischen Proletariats beginnt. Er ist der erste, der die Schablone der Jungdeutschen durchbricht und in voller Deutlichkeit eine Schilderung Berlins gibt. In seinem besten Werke, dem „Meister Timpe", zeigt er das ergreifende Schicksal des untergehenden Handwerks, das durch die moderne Maschinentechnik nicht mehr lebensfähig ist. Mit dem beginnenden Naturalismus setzt eine Hochflut sozialer Tendenzwerke ein. Dichterischer Wert ist den wenigsten eigen, so daß das meiste davon heute mit Recht wieder vergessen ist.

Die andere Seite dieser neuen Gesellschaft schildert uns der alte Fontane. Aber nicht finden wir bei ihm die maßlose Uebertreibung und Anmaßung der neuen Dichtergeneration: Altersweisheit und Jugendverständnis, dazu ein sicherer poetischer Instinkt lassen ihn in allem ein feines Maß halten, das ihn nie von der

Linie der Kunst abbringt. Die junge Generation fühlt wohl, daß hier alles vorhanden ist, was ihnen abgeht. Daher erheben sie ihn als ihren Führer auf den Schild. Fontane hat sich nie mit einer Schilderung des vierten Standes befaßt. Seine Liebe gehört doch dem Adel und dem Bürgertum. Trotzdem läßt sich eine fortschreitende Demokratisierung bei ihm feststellen. So schreibt er 1896: „Alles Interesse ruht beim vierten Stand. Der Bourgeois ist furchtbar, und Adel und Klerus sind altbacken, immer wieder dasselbe. Die neue, bessere Welt fängt erst beim vierten Stande an" (Br. II. S. 380). Schon ein Jahr früher beschäftigt er sich eingehend mit einem Klaus Störtebecker-Roman, der eine Auseinandersetzung mit dem Kommunismus werden soll (siehe Br. II. S. 343). Aber es geht doch nicht an, ihn wie Maria Krammer[1]) als einen Demokraten reinsten Wassers zu bezeichnen. In „Von zwanzig bis dreißig" (II. Bd. 4. S. 314) heißt es: „Meine politischen Anschauungen — allerdings zu allen Zeiten etwas wackliger Natur — haben sich meist mit dem Nationalliberalismus gedeckt." Er hat unbedenklich gewechselt von der Preußischen Kreuzzeitung zur Vossischen Zeitung. Anlässig der Reichstagswahlen von 1890 schreibt er: „Und nun breche ich auf, um nach vielen, vielen Jahren zum ersten Male wieder meinen Stimmzettel in die Urne zu tun; welchen? Ich habe es in meiner Verlegenheit durch Knöpfeabzählen festgestellt" (Br. II. S. 248). Und noch in seinem Todesjahr ist in seinen Briefen zu lesen: „Dieser ganze Wahlkrempel kann unmöglich der Weisheit letzter Schluß sein" (F. B. II. S. 331). Auch sein Gedicht „Fester Befehl" gibt dieselbe Ansicht wieder:

Freiheit freilich. Aber zum Schlimmen
Führt der Masse sich selbst Bestimmen,
Und das Klügste, das Beste, Bequemste,
Das auch freien Seelen weitaus Genehmste
Heißt doch schließlich, ich hab's nicht Hehl:
Festes Gesetz und fester Befehl.

Aus diesen Worten spricht gewiß kein überzeugter Demokrat. Aber dem scharfen Beobachter Fontane konnten gewiß nicht die Symptone des Anbruchs einer neuen Zeit entgehen. Dieser stellt er sich nicht entgegen, sondern erkennt ihre Berechtigung voll und ganz an und bringt ihr regstes Interesse entgegen.

Jetzt bedarf es keiner langen Entwicklung mehr, sondern alles Neue, das Fontane nun bringt, tritt uns schon vollständig in der „L'Adultera" (1882) entgegen. In ihr ist keineswegs etwa wie Heyse meint,[2]) eine Verirrung seines Talentes zu erblicken, nur die Handhabung seiner später so meisterhaft verwendeten Charakterisierungsmittel geschieht hier noch bisweilen etwas plump und

[1]) Mario Krammer: Theodor Fontane, Berlin 1922.
[2]) Neuer deutscher Novellenschatz, Bd. V., S. 5.

aufdringlich, symbolische Spielereien werden oft recht unglücklich angebracht, so vor allem die mit dem Titelbilde, was Fontane auch selber fühlt (siehe Br. II. S. 56). Das Gespräch wird zur Charakteristik der Personen noch nicht in dem Maße verwendet wie später: er gibt noch viel direkte Zeichnung. Sonst aber treten uns hier schon alle Requisiten Fontaneschen Schilderungskunst vollwertig entgegen. Bei einem Diner werden uns die dem Hause Näherstehenden vorgeführt. Zwanglose gruppenweise geführte Gespräche bringen uns die Persönlichkeiten vor Augen. Auf dem Nachhausewege setzen diese ihre Unterhaltungen fort, wobei uns von den verschiedensten Standpunkten aus die Gastgeber charakterisiert werden. Darauf folgt eine in Fontanes Werken immer an bedeutsamer Stelle stehende Landpartie, die stets einen Stimmungsumschwung der Hauptpersonen hervorruft. Hier wird Melanie ihrer Liebe zu Rubehn sich bewußt, und sie erkennt nun plötzlich die ganze innere Hohlheit und Unwahrheit ihrer Ehe mit Van der Straaten. Nun vollzieht sich ein allmähliches Hinübergleiten Melanies zu Rubehn, worin sich deutlich die verfeinerte psychologische Kunst Fontanes gegenüber den früheren Werken zeigt. Zufälle spielen jetzt weniger eine Rolle, jeder Schritt ist sorgfältig motiviert, er ergibt sich als Notwendigkeit, der schließlich zu völliger Hingabe Melanies führt. Aber ein Kapitel wie „Unter Palmen" hat Fontane doch nicht wieder geschaffen. Er sieht sehr wohl ein, daß die Darstellung einer eigentlichen Liebesszene seine große Schwäche ist. Daher läßt er sie später ganz fort und begnügt sich damit, in feinsten Andeutungen auf das inzwischen Vorgefallene hinzuweisen. Dann gilt es vor allem, die sittliche Berechtigung von Melanies Ehebruch nachzuweisen. Nicht wie Ibsens Nora, wird nun Melanie zur Predigerin der Frauenmanzipation, sondern auf die einfachste Weise wird durch Gegenüberstellung des Falles „Vernezobres" klargemacht, worum es sich hier handelt. Nicht der typische Fall, sondern das individuelle Schicksal soll uns verständlich gemacht werden. Die Kapitel 15 und 16 enthalten den ethischen Kern des Werkes. Melanie erkennt, „man kann auch treu sein, wenn man untreu ist. Treuer als in der Treue" (I. Bd. 4. S. 110). Und hier der Schlüssel des Ganzen: „Ich will fort, nicht aus Schuld, sondern aus Stolz, und ich will fort, um mich vor mir selber wieder herzustellen. Ich kann das kleine Gefühl nicht länger ertragen, das an aller Lüge haftet; ich will wieder klare Verhältnisse sehen und will wieder die Augen aufschlagen können. Und das kann ich nur, wenn ich gehe, wenn ich mich von dir trenne und mich offen und vor aller Welt zu meinem Tun bekenne . . . Ich will wieder in Frieden mit mir selber leben, und wenn nicht in Frieden, so doch wenigstens ohne Zwiespalt und zweierlei Gesicht (S. 117). Hat der Roman vielfach Anstoß bei seinem Erscheinen erregt, so hat man eben diese

Kernstelle des ganzen Werkes einfach übersehen. Fontane bekennt auch ausdrücklich, daß er „ein Stück Leben ohne jede Nebenabsicht oder Tendenz" habe geben wollen (F. B. II. S. 27).

Wie sich etwa in den gleichzeitig entstandenen Novellen eine merkwürdige Unstimmigkeit feststellen ließ, so ist es auch hier der Fall. Die Melanie des zweiten Teiles erregt doch starke Zweifel in ihrer Glaubwürdigkeit. Es fehlt Fontane nun das weitere Interesse, so schnell wie möglich eilt er zum Schluß. Ein recht verunglücktes Wiedersehen Melanies mit ihren Kindern wird später noch einmal in „Effi Briest" in künstlerischer Vollendung durchgeführt. Diese Zweiteilung findet sich in fast allen Werken. In den Novellen war das Thema Schuld und Sühne, in den Gesellschaftsromanen heißt es: „seiner Natur folgen und die Konsequenzen auf sich nehmen". Aber eine harmonische Uebereinstimmung beider Teile bleibt erst den späteren Werken vorbehalten.

Wie hoch auch dieses schwächste Werk Fontanes über dem Durchschnitt der zeitgenössischen Romanliteratur steht, zeigt deutlich ein Blick auf Paul Lindaus „Zug nach dem Westen" (1886). Hier findet sich keinerlei Ringen mit dem Problem, Lindau will nur geistreich und pikant erzählen. In seiner Pariser Lehrzeit steht er ganz unter dem Einfluß von Sardou und Scribe. Deren Art überträgt er dann in seinen Schauspielen auf Berliner Verhältnisse. Und schließlich legt er seine Weltkenntnis in Romanform nieder. Aber Fontane betont: „Lindau, als er sein Buch schrieb, ist mehr von Theateranschauungen als von Lebensanschauungen beherrscht gewesen" (Nachlaß S. 270). Beide Romane weisen eine auffallende Aehnlichkeit der Handlung auf. Aber bei Lindau fehlt jegliches Ethos. Hier ist Grundsatz: „erlaubt ist, was geheim bleibt, Sünde, was offenbar wird." Das bedeutet Verzicht auf künstlerische Gestaltung, wofür wir durch sein witziges und frivoles Plaudertalent entschädigt werden sollen. Es fehlt ihm jegliche Fähigkeit der psychologischen Motivierung. Fontane äußert: „Auf die Frage: Sind diese Schilderungen des Lebens ein Bild des Lebens von Berlin W, ein Bild unserer Bankiers-, Geheimrats- und Kunstkreise? muß ich mit einem allerentschiedensten „Nein" antworten. Ich kenne dies Leben seit vierzig Jahren, kenne es auch in der Neugestaltung, die das Jahr 70 und die Gründerepoche ihm gegeben hat, und finde, daß dies Leben ein anderes als das hier geschilderte ist. Es fehlt das Versöhnliche darin, das Milde, das Natürliche" (ebenda). Ist zu allen übrigen Schwächen nicht einmal diese Realität vorhanden, so ist das Todesurteil damit besiegelt. Der Roman ist nicht höher als Unterhaltungsliteratur zu bewerten, als solche allerdings glänzend. Lindau verdankt dem auch seine großen Erfolge. So wird er auch, trotzdem er eine bedeutsame Vorstufe zu den Naturalisten ist, von diesen höchst spöttisch zurückgewiesen. Eine ähnliche Nähe besteht wieder zwischen „Arme Mäd-

chen“ und „Irrungen Wirrungen“ (vergl. F. B. II. S. 153). Doch auch hier würde ein Vergleich für Lindau kaum günstiger ausfallen. Seine Verdienste um die deutsche Literatur liegen ganz auf journalistischem Gebiete. Mit seinen Zeitschriften ist er der stärkste Rivale von Julius Rodenberg gewesen.

In der „L'Adultera“ tritt uns in dem Legationsrat Duquede der erste der fortan häufig wiederkehrenden Bismarckfrondeure entgegen. Zwar sind diese alle etwas nach der lächerlichen Seite hin gezeichnet, aber die Häufigkeit ihrer Erscheinung beweist doch, daß Fontane stets mit dem Probleme von Bismarcks Gestalt sich beschäftigt hat, worüber auch seine Briefe manches wertvolle Zeugnis ablegen. In drei Gedichten hat er ihn besungen. Das letzte, „Wo Bismarck liegen soll', das Fontane wenige Tage vor seinem eigenen Tode verfaßt hat, ist die Vollendung seiner Lyrik überhaupt. Baumgarten nennt es „das einzige Gedicht unter den unzähligen, die Bismarck gewidmet sind, das würdig ist, Bismarcks Namen zu tragen.“[3]) Es ist 1901 in der Halle des Bismarckturms im Sachsenwalde angebracht worden. Aus den Briefen aber spricht vielfach ein heftiger Gegner des Kanzlers, wie es in seiner Schärfe für Fontane, der sein Urteil sonst sehr vorsichtig abwägt, recht verwunderlich ist. Will man zu einem Verständnis dieses Gegensatzes gelangen, so muß man Bismarcks Werk und Persönlichkeit wohl auseinanderhalten. Für eine gerechte Würdigung der Persönlichkeit fehlt Fontane noch der rechte zeitliche Abstand. Seine Urteile hierüber stehen vielfach unter dem Eindruck des Tagesklatsches. Aber sie zeigen doch auch wieder den scharfen Beobachter und Psychologen. Bismarcks Werk und historische Sendung hat seine uneingeschränkte Bewunderung, aber den Intriganten und Vorteilsjäger lehnt er entschieden ab: „Wo ich Bismarck als Werkzeug der göttlichen Vorsehung empfinde, beuge ich mich vor ihm: wo er einfach er selbst ist, Junker und Deichhauptmann und Vorteilsjäger, ist er mir gänzlich unsympathisch“ (F. B. II. S. 301). Zu Bismarcks 80. Geburtstag 1895 schreibt er: „Diese Mischung von Uebermensch und Schlauberger, von Staatsgründer und Pferdestallsteuer-Verweigerer, von Heros und Heulhuber, der nie ein Wässerchen getrübt hat ,erfüllt mich mit gemischten Gefühlen und läßt eine reine helle Bewunderung in mir nicht aufkommen. Etwas fehlt ihm und gerade das, was recht eigentlich die Größe leiht“ (F. B. II. S. 308). Wiederholt nennt er ihn einen vollendeten Mogler und Schlauberger. Er bekennt sich ganz zu dem Urteil des Polen Henrik Sienkiewicz (F. B. II. S. 348). Dieser weiß die Verdienste Bismarcks um Deutschland sehr wohl zu würdigen und bestaunt seine Genialität in der Ausnutzung der Menschen und Verhältnisse zu seinen Zwecken. Aber den Mangel

[3]) Otto Baumgarten: „Bismarcks Glaube“, Tübingen 1915.

Bismarks erblickt er darin, daß dieser nicht zu begreifen imstande war, „daß die Kraft eine Seele besitzen muß, und zwar eine reine und moralische Seele . . . Dort gerade, wo diese Pflichten anfangen, endete der Genius Bismarcks".[4] Dieser moralische Mangel Bismarcks ist es, der Fontanes ständige Opposition herausfordert. Und daher will er auch nicht in seinen Romanen die zahlreichen Bismarckgegner der Lächerlichkeit preisgeben, sondern sie vertreten bis zu einem gewissen Grade auch seine eigene Ansicht. Und bei Bismarcks Entlassung tritt er, wie auch C. F. Meyer, entschieden auf die Seite des Kaisers. „Bismarck ist der größte Prinzipverächter gewesen, den es je gegeben hat, und ein „Prinzip" hat ihn schließlich gestürzt, besiegt" (F. B. II. S. 301). Auch andere Dichter, wie Freytag und Raabe haben Bismarck stets mit gemischten Gefühlen gegenüber gestanden. Die Losung der neuen Zeit, zu der er geführt hat, mit ihrem „stramm, stramm, alles über einen Kamm" (Raabe „Horacker" Kapitel 14) muß doch die warnende Stimme der Hüter des geistigen Gutes der Nation sich erheben lassen.

Eine Abschweifung in für Fontane fremdes Gebiet bedeutet der „Graf Petöfy" (1884). Auch hier ist ein gewisser Einfluß Zolas unverkennbar. Das Werk wird im Sommer 1883 ausgeführt, wo, wie schon erwähnt, Fontane sich sehr intensiv mit Zola beschäftigt. Die rein äußerliche Folge ist ein Gespräch über Zola im Grafen Petöfy (I. Bd. 3. S. 480). Auch fallen von nun an die Kapitelüberschriften fort. Und wie Zolas Dichtungen immer der Beweis für eine aufgestellte Theorie sein wollen, so geht auch hier Fontane vom Problem aus, wodurch die einzelnen Gestalten häufig verzerrt werden müssen. Es ergibt sich die Handlung nicht notwendig aus den Charakteren, sondern sie wird durch allerlei Zufälligkeiten zu dem Ausgange hingedrängt. Hierfür charakteristisch ist die folgende Briefstelle: „Was den alten Grafen angeht, so will er nichts, als unter „Beobachtung aller Dehors" eine geistreiche, pikante Person um sich haben. Er berechnet nicht klug genug, daß dies, seinem im Ehrenpunkt schließlich doch sehr diffizilen Charakter gegenüber, auf die Dauer nicht geht, und an diesem Rechenfehler geht er zugrunde" (F. B. II. S. 37). Noch deutlicher sehen wir, daß es sich um eine Problemlösung handelt und nicht um eine Charakterentwicklung im 33. Kapitel, wo der Graf seinen „Rechenfehler" erkennt. So dienen auch die Fülle der Gespräche weniger zu einer Charakterisierung der Menschen, als der Freude am Plaudern. Sie geben Charakterausschnitte, aber kein lebensvolles Ganzes.

---

[4] Sienkiewicz' Urteil über Bismarck, siehe „Gegenwart" Nr. 14. 1895 und Egbert Müller: „Bismarck im Urteil seiner Zeitgenossen". Berlin o. J.

Aber der Hauptgrund für Fontanes Versagen ist die Verlegung des Schauplatzes in ein ihm fremdes Gebiet. Man erkennt das deutlich, wenn man die beiden Schilderungen von Franziskas Heimat an der Ostsee im 9. und 22. Kapitel heraushebt, die wirklich plastisch vor uns stehen, während das Wiener und ungarische Milieu höchst nebelhaft erscheinen. Dieses ist bedingt durch Fontanes eigenartige Arbeitsweise. Ein unerschöpflicher Reservoir von Anekdoten steht ihm in seinen „Wanderungen" zur Verfügung. Diese kehren in allen Berliner Romanen häufig wieder, so besonders in „Irrungen Wirrungen" und „Effi Briest". Auch Zeitungsausschnitte sammelt er, deren Berichte er wiedergibt. Vor allem verwendet er gerne Tagesaktualitäten aus Politik und Kunst. Dies ist ebenfalls ein Grund für das häufige Hineinspielen Bismarcks, dessen Handlungen stets einer eingehenden Kritik unterworfen werden. Kunstgespräche finden sich in besonders großer Anzahl: Ausstellungen, Theater und Musik werden immer wieder erörtert. Auf Berliner lokale Ereignisse und Gestalten wird häufig angespielt. Was Fontane erspäht und erlauscht hat, erzählt er in zwangloser und geistreicher Form wieder. Alle diese Quellen sind die Ursachen für die Anschaulichkeit und Lebhaftigkeit der Gespräche in den Romanen, sie bedingen die unvergleichlich feine Schilderung der Umwelt. Doch da derartiges Fontane für Wien und Ungarn im Grafen Petöfy nicht zur Verfügung steht, bleibt alles ziemlich blaß und leblos.

In mühsamem Ringen hat jetzt Fontane seine besonderen Vorzüge und Schwächen erkannt. Experimente und Vorbilder führen Schritt für Schritt zu künstlerischer Vollendung, die in der nun folgenden „Cécile" (1887) erstmalig erreicht ist. In der Art, wie Fontane die in der Vergangenheit liegenden Geschehnisse aufrollt, werden wir merkwürdig an die analytische Technik Ibsens erinnert. Der erste, im Harz spielende Teil des Romans, bleibt ganz Zustandsschilderung. Nur eine Fülle von feinsten Andeutungen lassen kommende Enthüllungen vorahnen. So entsteht in dem Leser das gleiche Gefühl, wie es in der Unterhaltung der beiden Berliner am Ende des vierten Kapitels zum Ausdruck kommt: „da könnt man am Ende noch was erleben" (I. Bd. 4. S. 182). Im Vergleich zur „L'Adultera" werden alle diese Anspielungen nicht mehr gewaltsam herbeigeführt, sondern sie ergeben sich aus den einzelnen Situationen in völliger Zwanglosigkeit. Das verbindet auch die vielen etwas abschweifenden Gespräche immer wieder mit dem eigentlichen Thema. Irgendeine unabsichtlich getane Aeußerung weist uns stets wieder auf das Kernproblem hin. Von einer Handlung ist vorläufig noch garnichts zu bemerken. Es ist vielmehr ein breit ausgesponnenes Idyll, das sich vor unseren Augen auftut. Sogar feinsinnige Naturschilderungen gibt Fontane hier, die sonst recht selten bei ihm sind. Aber sie sind niemals Selbstzweck. Schon

1852 in „Ein Sommer in London“ (S. 204) heißt es: „Was einzig und allein dauernd dem Menschen genügt, ist nur immer wieder der Mensch. Nichts ermüdet schneller als die sogenannte schöne Natur.“ Im Vordergrund des Interesses steht bei Fontane immer der Mensch. Und in den Dienst der Erkenntnis seines Wesens wird alles übrige gestellt. Naturschilderung wird häufig symbolisch verwertet. Auf irgendeine Art und Weise hilft sie immer äußere Geschehnisse und innere Regungen zu verdeutlichen. Ein typisches Beispiel dafür in „Cécile“: „Von jenseit der Bahn her kamen gelbe Schmetterlinge massenhaft, zu Hunderten und Tausenden herangeschwebt und ließen sich auf dem Kleefeld nieder oder umflogen es von allen Seiten. Einige schwärmten am Waldrand hin und kamen der Bank so nahe, daß sie fast mit der Hand zu fassen waren. „Ah, Pierre“, sagte Cécile. „Sieh nur, das bedeutet etwas.“ „O gewiß“ lachte St. Arnaud, „Es bedeutet, daß dir alles huldigen möchte, gestern die Rosenblätter und heute die Schmetterlinge, Boncoeurs und Gordons ganz zu schweigen. Oder glaubst du, daß sie meinetwegen kommen?“ (I. Bd. 4. S. 241).

Das in „L'Adultera“ noch häufig verwandte Hilfsmittel der direkten Charakteristik verschwindet nun fast völlig. Fontane beherrscht jetzt die Kunst der Dialogführung in solcher Vollendung, daß dem Leser gerade durch die Gespräche die erschöpfendsten Charakteristiken geboten werden. Der Dichter tritt viel mehr hinter seinen Stoff zurück. Er wird der Regisseur einer großen Szenerie, wo der Schöpfer bescheiden im Hintergrunde steht. Nur in Kleinigkeiten, in Redewendungen und Aeußerungen, denen eine große Lebenserfahrung zugrunde liegt, blickt Fontanes eigene Persönlichkeit doch immer wieder hindurch. Ansichten, denen man in seinen Briefen häufig begegnet, finden sich auch hier wiedergegeben.

Nachdem so auf die mannigfaltigste Weise alles künftige Geschehen vorbereitet und motiviert wird, kann dieses in raschester Folge sich abwickeln. Typisch für Fontane ist, daß wieder ein Brief die entscheidende Wendung bewirkt. Erstaunlich ist die Sicherheit, mit der Fontane bisher den Charakter der Cécile gezeichnet hat, daß der Brief einmal alles Vorausgegangene erklären kann und gleichzeitig die Wurzel der nun eigentlich erst einsetzenden Handlung bildet. Nichtbeachtung der gebotenen Schranken und falsche Folgerungen haben für Gordon den Tod zur Folge. Und Cécile wird das Opfer ihres Schicksals. Eine solche feinnervige Natur muß unter der Gewalt der Ereignisse zerbrechen. Fontane selber sagt, er habe den Satz illustrieren wollen: „Wer mal drin sitzt, gleichviel mit oder ohne Schuld, kommt nicht wieder raus. Also etwas wie Tendenz“ (Br. II. S. 128). Hieraus erklärt sich das unversöhnliche Ende. Er zeigt aber auch gleichzeitig die größere Gestaltungskraft gegenüber der „L'Adultera“. Der sich konsequen-

ter Weise vom künstlerischen Standpunkt ergebende Ausgang wird nicht einer versönlichen Schlußstimmung zuliebe umgebogen.

„Cécile" bedeutet also für Fontanes Entwicklung einen großen Fortschritt. In dem Manuskript lautet ein (in der Buchfassung aber fortgelassener) Ausspruch Gordons: „Sie sind wie die Turgenjewschen Frauen". Und in dem Namen dieses Russen nennt Fontane unwillkürlich denjenigen, der mit dieser Aufwärtsentwicklung in unmittelbaren Zusammenhang zu bringen ist. Bevor Zola als Künder des Naturalismus auftritt, ist Turgenjew in Deutschland das große Vorbild. Spielhagen und Heyse zeigen deutlich seinen Einfluß. Auch M. v. Ebner-Eschenbach und F. v. Saar haben stärkste Anregung von ihm empfangen. Als er in Paris lebt, gehört er zu dem Freundeskreis um Flaubert. Dessen Theorien verwirklicht er als erster in seinen Romanen und Erzählungen. Er ist durchaus als Uebergangserscheinung vom Realismus zum Naturalismus hin anzusehen. Und in dieselbe Zeitwende fällt sein bedeutender Einfluß auf Deutschland. Die allgemeine pessimistische Lebensanschauung jener Zeit, für die er den Ausdruck „Nihilismus" in „Väter und Söhne" prägt, findet in ihm ihren stärksten Vertreter. Fontane lehnt diese Lebensanschauung allerdings entschieden ab (siehe F. B. II. S. 127 und Kritik von „Neuland" Nachlaß Seite 271). Was ihn zu Turgenjew hinzieht, geht aus seinem Urteil über „Rauch" und „Neuland" hervor: „Ich bewundere die scharfe Beobachtung und das hohe Maß phrasenloser, alle Kinkerlitzchen verschmähender Kunst, aber eigentlich langweilt es mich, weil es . . . so grenzenlos prosaisch ,so ganz unverklärt die Dinge wiedergibt. Ohne diese Verklärung gibt es aber keine eigentliche Kunst, auch dann nicht, wenn der Bildner in seinem bildnerischem Geschick ein wirklicher Künstler ist" (F. B. I. S. 314). Von Rudolf Lindau wird er (23. II. 1883) in einem Gespräch ausdrücklich auf die Stilprinzipien Turgenjews hingewiesen (Nachlaß S. 292). Der deutschen Literatur fehle „Wahrheit, Objektivität, Realität. Die Menschen tun und sagen beständig Dinge, die sie, wie sie nun mal sind, nie tun und sagen können." Dieses Fehlende aber besitzt in höchstem Maße Turgenjew. In Eugen Zabels Biographie (Leipzig 1884) heißt es: „Es hat vielleicht niemals einen Dichter gegeben, der seine sämtlichen Figuren mit der vollendeten Natürlichkeit reden läßt, wie es bei Turgenjew der Fall ist. Man muß sich einzelne Seiten laut vorlesen und die dabei entstehenden Bilder mit den eigenen Beobachtungen vergleichen, um zu verstehen, wie plastisch, individuell und natürlich sein Dialog gebildet ist" (S. 206). Dieses zu erreichen ist ja auch das ständige Bestreben Fontanes (siehe F. B. II. S. 22). Folglich ist eine Anlehnung an Turgenjew wohl naheliegend und natürlich und durchaus im Sinne seines inneren Müssens und Wollens. Und so heißt es 1885 in den

Briefen: „Sie haben Menzel und Turgenjew genannt, und zu beiden blicke ich als zu meinen Meistern und Vorbildern auf" (Br. II. S. 104). Daher kann man die Verfeinerung der Gesprächstechnik in „Cécile", deren Ausarbeitung in die Jahre 1884 und 85 fällt, sehr wohl in Zusammenhang mit Turgenjew bringen. Ueberhaupt ergibt sich eine starke Wesensverwandtschaft beider Dichter. Sie schildern mit besonderer Vorliebe das gleiche Milieu, das internationale Leben und Treiben der Großstädte, den Adel und sein Leben auf dem Lande. Der Bourgeois ist ihnen besonders verhaßt. Wie Fontane, so liebt auch Turgenjew, seine Menschen durch Briefe und bei Tischgesellschaften zu charakterisieren. In Céciles Schicksal und Charakter werden wir in etwa an Irina aus „Rauch" erinnert. Auch in der Darstellung erotischer Leidenschaften und Neigungen ist beiden ein feinsinniges Zartgefühl eigen, so daß die entscheidenden Wendepunkte hierin nur immer in knappsten Zügen angedeutet werden. Aehnlich ist beider Verhältnis zur Natur. Auch Turgenjews Bestreben geht dahin, sie immer zu seinem Menschen in unmittelbarste Beziehung zu bringen. Ließ sich bei der Betrachtung Zolas nur geringer direkter Einfluß feststellen, so ist Turgenjews Bedeutung für Fontane wesentlich höher zu veranschlagen. Dieser bedeutet für ihn einen Markstein auf dem Wege zum Naturalismus, an dessen zweiter Stelle Spielhagen zu erwähnen ist, wie sich später noch ergeben wird.

In dem gleichen Jahre wie „Cécile" erscheinen Hauptmanns „Bahnwärter Thiel" und Sudermanns „Frau Sorge". Und an diesen beiden frühnaturalistischen Erzählungen sehen wir, daß Fontanes Kunst viel mehr den neuen Tendenzen entgegenkommt, als es bei jenen der Fall ist. Wohl sind ihre Menschen in der Problematik die typischen Vertreter der neuen Bewegung, aber in der Technik der Erzählung wandeln ihre Dichter ganz in den alten Bahnen. Hauptmann verwertet den Dialog fast garnicht und wo er zur Anwendung kommt, da nicht einmal in der Mundart, wie es das Milieu erfordert hätte. In Monologform erzählt er von der Tat, er wagt noch nicht, sie zu schildern. Erst die bald darauf folgende Bekanntschaft mit Arno Holz führt ihn zum konsequenten Naturalismus und damit zum Drama hin. Und ganz am alten Stile bleibt auch Sudermann haften, seine „Frau Sorge" reiht sich der Zahl der Entwicklungsromane des Jahrhunderts an. In der peinlich genauen Milieudarstellung weist er zwar fortschrittliche Wege, im übrigen aber verschmäht er keinerlei Effektwirkung, wie er sie bei Spielhagen gelernt hat. Er besitzt ein fortreißendes Erzählertalent, was ihn über eine objektive Dialoggestaltung völlig hinwegsehen läßt. Konsequenterweise führen die naturalistischen Tendenzen zum Drama. Und wenn Fontane nie eine Neigung hierzu verspürt, so zeigt sich darin deutlich, daß bei ihm trotz des Strebens nach objek-

tiver Darstellungskunst nie der persönliche Stempel in den Hintergrund gedrängt wird.

Bisher ging es Fontane immer noch um die Darstellung eines besonders interessanten Stoffes. Nun geht er auch hierin einen Schritt weiter und greift ein beliebiges Stück Alltag heraus, das er uns in „Irrungen Wirrungen" (1888) gibt. Die eigentliche Romanhandlung hat bei Fontane nie eine sonderliche Rolle gespielt. Von nun an muß das Wie völlig für das Was eintreten. Die Handlung versiegt in den folgenden Romanen immer mehr. Wie sehr sie gleichwohl mitten aus dem Leben gegriffen ist, das beweist folgende Briefstelle: „Eben war eine Dame von sechsundvierzig bei mir, die sagte, sie sei Lene, ich hätte ihre Geschichte geschrieben. Es war eine furchtbare Szene mit Massenheulerei. Ob sie verrückt oder unglücklich oder eine Schwindlerin war, ist mir nicht klar geworden" (Br. II. S. 140). In den bisherigen Gesellschaftsromanen galt es die sittliche Berechtigung des Ehebruches unter bestimmten Voraussetzungen darzulegen. Nun handelt es um die Rechtfertigung des außerehelichen Verhältnisses. Ein soziales Motiv wird jetzt angeschlagen. Ist eine Ehe zwischen dem Baron Botho von Rienäcker und der Plätterin Lene Nimpsch möglich? Die Antwort ist nicht einfach zu geben. Sie basiert auf den Charakteren beider Persönlichkeiten. Vielleicht könnte sie möglich sein. Der im Alter immer skeptischer werdende Fontane möchte wohl mit einem klaren ja geantwortet haben. Aber Botho ist nicht der Mann, sein Jahrhundert in die Schranken zu fordern, er weiß, daß er kein Uebermensch ist. Also gilt es für ihn nur dem gesellschaftlichem Zwange zu gehorchen. Der Durchschnittsmensch ist mit seiner Umwelt zu sehr verwachsen, als daß er diesen Affront bieten kann. Das Herkommen bestimmt unser Tun. „Wer ihm gehorcht, kann zugrunde gehen, aber er geht besser zugrunde als der, der ihm widerspricht" (I. Bd. 5. S. 214). Das oberste Prinzip ist das der Ordnung. Dies aber bedeutet Ehe und Respektierung der gegebenen sozialen Unterschiede. Also ist nur Verzicht möglich und stille Resignation. Aber, so wird man sich fragen, was zieht beide zueinander hin, wenn sie von vornherein dieses Gesetz der Ordnung anerkennen und nicht gewillt sind, es zu übertreten? Worin beruht die sittliche Rechtfertigung ihres Verhältnisses, das zu einer Legalisierung niemals führen kann? Es findet seine Erklärung in dem Ethos Fontanes überhaupt: seiner Natur folgen und die daraus sich ergebenden Konsequenzen ziehen, das war schon die Haltung in den Novellen. Hier ist sie die gleiche und besteht auch für die weiteren Werke unverändert fort. Und dieser Zug der Natur ist es, der Botho und Lene zusammenführt. In ihrem Zusammenleben haben sie das stille Glück gefunden, das beider Sehnsucht war. Botho erkennt es klar: „Jeder Mensch ist seiner Natur nach auf bestimmte,

mitunter sehr, sehr kleine Dinge gestellt, Dinge, die trotzdem sie klein sind, für ihn das Leben oder doch des Lebens Bestes bedeuten. Und dies Beste heißt mir Einfachheit, Wahrheit, Natürlichkeit. Das alles hat Lene, damit hat sie mir's angetan, da liegt der Zauber, aus dem mich zu lösen mir jetzt so schwer fällt." Und auch Lene weiß: Daß ich diesen Sommer erleben konnte, war mir ein Glück und bleibt mir ein Glück, auch wenn ich von heut ab unglücklich werde." Sie zahlen gern für ihr genossenes Glück und nehmen willig alle Konsequenzen auf sich. Es bleibt ihnen doch diese Außerachtlassung der bürgerlichen Gesetzlichlichkeit für einen kurzen Moment ihres Daseins als das schönste und innerlich erhebendste ihres Lebens. Die Freiwilligkeit ihres Bündnisses gibt die Berechtigung einer jederzeitigen Lösung. Unter diesen Voraussetzungen bedeutet es für Fontane gar keine Moralfrage. In einem Briefe schreibt er: „Du sollst nicht ehebrechen, das ist nun bald vier Jahrtausende alt und wird auch wohl noch älter werden und in Kraft und Ansehen bleiben. Es ist ein Pakt, den ich schließe und den ich schon um deshalb, aber auch noch aus anderen Gründen, ehrlich halten muß, tu ich's nicht, so tu ich ein Unrecht, wenn nicht ein „Abkommen" die Sache anderweitig regelt. Der freie Mensch aber, der sich nach dieser Seite zu nichts verpflichtet, kann tun, was er will und muß nur die sogenannten „natürlichen Konsequenzen", die mitunter sehr hart sind, entschlossen und tapfer auf sich nehmen. Aber diese „natürlichen Konsequenzen", welcher Art sie sein mögen, haben mit der Moralfrage garnichts zu schaffen. Im wesentlichen denkt und fühlt alle Welt so, und es wird nicht mehr lange dauern, daß die Anschauung auch gilt und ein ehrliches Urteil herstellt" (F. B. I. S. 156). Diese „natürlichen Konsequenzen" bedingen aber für Fontane doch immer tnoch ein stilles Glück, das auf Resignation und lächelnden Verzicht sich aufbaut. Auf der Höhe des hier beginnenden Impressionismus hat es Schnitzler ins Tragische umgewandelt. Seine Gestalten treiben mehr ein tändelndes Spiel mit dem Eros, dessen Folge ihr Untergang ist.

Nun wird man sich weiter fragen, ob Fontane es verstanden hat, das Besondere, das Bothos und Lenes Verhältnis vor den üblichen auszeichnet, genügend hervorzuheben. Und gerade hierin zeigt sich der Dichter jetzt auf voller Höhe. Die meisten Nebenfiguren dienen nur diesem Zwecke. Voran die Frau Dörr, die eine Vorwegnahme der Witwe Pittelkow bedeutet. In ihren Gesprächen mit Lene fühlt man gleich die weite Kluft, die beide voneinander trennt. Könnte man an ihr Anstoß nehmen, so empfindet man doch gleichzeitig die völlige Makellosigkeit Lenes. Auch Botho wird sehr über das Niveau seiner Kollegen emporgehoben. Eine Szene im Klub gibt eine recht anschauliche Gegenüberstellung bei seinen Kameraden. Und das Zusammentreffen in Hankels Ab-

lage mit den drei Regimentskameraden und ihren „Damen" gibt die schärfste Kontrastierung, die die sittliche Höhe ihres Verhältnisses am hellsten beleuchtet. Diese Ueberlegenheit bleibt ihnen auch nach der Trennung. Sie zu bewähren, ergibt sich eine ganze Reihe von Situationen, so Lenes Zusammentreffen mit Botho und Käthe, ihr Verhältnis zu Gideon Franke, dessen Erkundigung bei Botho, eine Szene, die ganz besonders wieder das hohe Ethos der Erzählung zeigt. Das Verhalten Bothos zeigt den märkischen Edelmann als einen Menschen von wahrhaft adeliger Gesinnung. Er kann würdig neben Lene bestehen. Wir sind überzeugt von dem inneren Bedürfnis Bothos, das Grab der Frau Nimpsch zu besuchen und seines Schlußwortes: „Gideon ist besser als Botho".

Bewundernswert ist auch, wie Fontane aller technischen Mittel jetzt vollkommen Herr ist. Die frühere Unausgeglichenheit in der üblichen Zweiteilung des Stoffes ist nun gänzlich überwunden. Es gelingt Fontane dadurch, daß er die Entstehung des Verhältnisses zwischen Botho und Lene nicht erst breit ausmalt, sondern nur dessen Höhepunkt zeigt. Dadurch erfährt der erste Teil keine zu schwere Belastung, wofür der zweite Teil an Bedeutung gewinnt. Die notwendige Vorgeschichte erfährt der Leser zur vollen Genüge aus der Unterhaltung zwischen Lene und Frau Dörr. Der Dialog der schon in „Cécile" vollkommen beherrscht wird, steigert sich nun bis zur Vortuosität. Man möchte diese einfachen Leute immer wieder plaudern hören und würde schließlich vollkommen vergessen, daß man alles dieses nur gelesen hat. Es ist kein Buchdeutsch mehr, die Leute sprechen in voller Natürlichkeit und Ungezwungenheit. Sehr fein weiß nun Fontane auch, seine Nebenpersonen durch charakteristische Redewendungen zu skizzieren. Es bebedeutet die glücklichste Stoffwahl Fontanes, daß er hier sich ganz im Durchschnittsmenschentum bewegt. Ein typisches Alltagsschicksal kann er kraft seiner reichen dichterischen Persönlichkeit zu einer wirklichen poetischen Höhe hinaufsteigern. Die bei Fontane so beliebte Landpartie wird hier wirklich zu innerstem Erlebnis. Natur und Menschen verschmelzen sich zu einer vollständigen Einheit. Fontane hat hier den größten dichterischen Gewinn aus seinen Wanderungen durch die Mark Brandenburg gezogen. Auf gleicher Höhe zeigen sich die Charlottenburger Spaziergänge. In allem zeigt sich eine Ausgeglichenheit und innere Harmonie, die Fontane selten wieder erreicht hat. Die Jahre der Abfassung müssen zu seinen glücklichsten gehört haben. Die Briefe, die sonst über die Schwierigkeiten der Konzeption immer ausführlich berichten, schweigen in diesem Falle gänzlich. Das Leidenschaftliche, das sonst Fontane wenig liegt, ist in der Figur Lenes völlig gemeistert. Nur liebt sie nicht den „Lärm der Gefühle", darum die Gehaltenheit und das Maßvolle in der Darstellung der Affekte.

Das hohe ethische Verantwortlichkeitsgefühl ist es vor allem, das diese Dichtung auszeichnet. Um so merkwürdiger ist es, daß sie bei ihrem Erscheinen einen Sturm der Entrüstung hervorrief. Ein Mitinhaber der Vossischen Zeitung, in der sie im Sommer 1887 erschien, fragte den Chefredakteur: „Wird denn die gräßliche Hurengeschichte nicht bald aufhören?" Eine gröbere Mißdeutung ist wohl kaum denkbar. Aber der nun fast Siebzigjährige läßt sich in seinem Wege nicht beirren. Eine literarische Fehde auszukämpfen, das liegt nicht in seiner Absicht. Durch Massenerfolg ist er bisher nie verwöhnt gewesen. Es genügt ihm die Zustimmung der literarisch und ästhetisch geschulten Kenner, vor allem Schlenthers und Brahms, die unermüdlich für ihn wirken. Nur in seinen Briefen macht er sich diesen vielen gehässigen Angriffen gegenüber Luft. In dem offenen Bekenntnis zu einer bestimmten Stellung in diesen Fragen erblickt er gerade den Wert dieses Buches. Und dann heißt es weiter: „Wir stecken ja bis über die Ohren in allerhand konventioneller Lüge und sollten uns schämen über die Heuchelei, die wir treiben, über das falsche Spiel, das wir spielen. Gibt es denn außer ein paar Nachmittagspredigern, in deren Seele ich auch nicht hineingucken mag, gibt es denn außer ein paar solchen fragwürdigen Ausnahmen, noch irgendeinen gebildeten und herzensanständigen Menschen, der sich über eine Schneidermamsell mit einem freien Liebesverhältnis wirklich moralisch entrüstet? . . . Empörend ist die Haltung einiger Zeitungen, deren illegitimer Kinderbestand weit über ein Dutzend hinausgeht (der Chefredakteur immer mit dem Löwenanteil) und die sich nun darin gefallen, mir „gute Sitten" beizubringen" (F. B. II. S. 155). Daß man achtlos an ihm vorübergeht, kann er noch ertragen, nicht aber Gehässigkeiten und persönliches Uebelwollen. Die beste Stütze neben wenigen aufrichtigen Bewunderern ist ihm seine Familie „Alle Mitglieder meiner Familie, die doch vielleicht am ehesten die Nase rümpfen könnten, haben sich rückhaltlos für den „Alten" erklärt" (Br. II. S. 159). Man muß die Sicherheit und Kühnheit des alten Fontane bewundern, wenn er in demselben Jahre ausspricht: „Daß der alte, sogenannte Sittlichkeitsstandpunkt ganz dämlich, ganz antiquiert und vor allem ganz lügnerisch ist, das will ich wie Mortimer auf die Hostie beschwören" (Br. II. S. 156). So folgt auf dieses Werk „Stine", und mit beiden beginnt endlich trotzdem der so heiß ersehnte Erfolg Fontanes. Nun fühlt die inzwischen auf den Plan getretene junge Generation, daß hier die von ihnen so sehnsüchtig gesuchte Führerpersönlichkeit gefunden ist. Der Alte wird wieder seinen Willen zum Herzog einer revolutionären Schar erwählt. Der Zauber seiner Persönlichkeit läßt auch die heftigsten Stürmer ihre Waffen senken und ehrfurchtvolle Anerkennung ihm darbringen. Die Altersgenossen rücken ängstlich von ihm ab, aber die Jugend blickt nun in

schwärmerischer Verehrung zu ihm hinauf. Unter diesen veränderten Verhältnissen schafft er trotz hohem Alter in völliger geistiger Frische die nun folgenden eigentlichen Meisterwerke.

Die Komposition der „Stine" (1890) steht nicht auf gleicher Höhe. Vielleicht mag es darin begründet liegen, daß der erste Entwurf schon bis in das Jahr 1881 zurückreicht und infolge der langen Unterbrechung an der Arbeit zuletzt eine Person in den Vordergrund gerückt wird, der ursprünglich nur nebensächliche Bedeutung zukam. Nicht Stines Liebesverhältnis mit dem Grafen Waldemar steht im Vordergrunde, sondern das Leben der Witwe Pittelkow. In der Gestaltung dieser Person zeigt Fontane sein volles Können. Lediglich dieser Figur wegen wird der Roman seine volle Geltung bewahren. Das Liebespaar steht Lene und Botho gegenüber erheblich zurück, es ist nur flüchtig skizziert. Fontane ist sich dessen auch ganz bewußt und schreibt als Widmung:

Hat dir unter den Puppen allen
Grade Stine nicht recht gefallen,
Wisse, ich finde sie selbst nur so so
Aber die Witwe Pittelkow!

Auch in seinen Briefen schreibt er, daß Stine neben Lene nicht bestehen könne und betont besonders die Witwe Pittelkow, auf die er sich etwas zugute halte. Erstaunlich ist die Sicherheit, mit der Fontane das Milieu zeichnet. Zu dessen Kenntnis meint er: „Ich hab es durch Intuition, um nicht blasphemisch zu sagen, „von oben" . . . man hat doch auch in grauer Vergangenheit in dieser Welt rumgeschnüffelt" (Br. II. S. 133). Das schon in „Irrungen Wirrungen" so deutlich hervortretende Ethos Fontanes wird hier noch weiter ausgeführt. Es wird jetzt sozialen Motiven untergeordnet. „Wovon soll man denn am Ende leben?" meint die Witwe Pittelkow (I. Bd. 5. S. 18). Und die Unterhaltung zwischen Stine und Waldemar wird nur herbeigeführt, um seine Anschauungen näher darlegen zu können. So sagt Stine: „Denn die, die Not leiden, wollen vor allem aus ihrer Not und ihrem Elend heraus und sinnen und simulieren bloß, wie das zu machen sei. Brav sein und sich rechtschaffen halten, das ist alles sehr gut und schön, aber doch eigentlich nur was Feines für die Vornehmen und Reichen, und wer arm ist, über den ziehen sie bloß her und reden und spotten, daß man was Apartes sein wolle" (S. 48). Hier schließt sich Fontane einer Weltanschauung an, der früher schon Büchner im „Woyzeck", Szene „Beim Hauptmann" Ausdruck gegeben hat: „Wir gemeine Leut — das hat keine Tugend, es kommt einem nur so die Natur. Aber wenn ich ein Herr wär und hätt einen Hut und eine Uhr und ein Augenglas und könnt vornehm reden, ich wollt schon tugendhaft sein"! — und die uns später zu Wedekind und Döblin hinführt, die auch Bert Brecht in seiner „Dreigroschenoper" (1928) so drastisch vertritt: „Erst

kommt das Fressen, dann kommt die Moral." Aber diese Leute haben doch auch etwas, was ihnen Norm und heilig ist: ihre Ehrlichkeit. In etwas anderer Wendung spricht es nochmals der sterbende Stechlin aus: „ In das Gesetzliche sich ruhig schicken, das macht den sittlichen Menschen aus und hebt ihn" (II. Bd. 3. S. 435). Alles hängt von der Frage ab, do es Fontane gelungen ist, die Berechtigung dieses Standpunktes überzeugend darzulegen. In der Witwe Pittelkow gelingt es vollkommen. Er braucht wieder das so anschauliche Mittel des Gegensatzes. Er stellt ihr die Schauspielerin Wanda gegenüber. Die Pittelkow hat solch einen starken Sinn für das tatsächlich Gegebene, daß man weiß, sie wird das Leben meistern und nicht bei dieser Umwertung aller Dinge den Boden unter den Füßen verlieren. Anders liegt es bei Stine und Waldemar. Erstere ist nur zu skizzenhaft angedeutet, als daß man hier zu einer klaren Entscheidung kommen kann. Letzterer ist ein „armes krankes Huhn", der gleich zerbrechen muß, wenn er seine Schranken durchbrechen will. Sein Kranksein von Jugend an hat ihn zu einer feinnervigen Natur gemacht, die ihn alle Mißhelligkeiten des Lebens doppelt schwer empfinden läßt. Er ist eine typische Dekadenzerscheinung, wie sie uns Schnitzler später wieder plastisch vor Augen führt. Sie ziehen die Wirklichkeit nicht genügend in Betracht und müssen daher scheitern. Ihre innere Schwäche wirft sie haltlos hin und her. Sie können keinen Standpunkt dem Leben gegenüber gewinnen, daher muß ihnen dieses zwischen den Fingern zerrinnen. Sie bildeten also in allem das völlige Gegenstück zu Botho und Lene. Fontane vermag hier das Morbide und Brüchige der Gesellschaft sehr feinsinnig aufzuzeigen, was in dem Werk von Thomas Mann seine letzte Vollendung erfahren hat. Aber auch da noch begegnet Fontane schärfster Ablehnung. Er bringt ja eine neue Welt und neue Ideen, die dem Durchschnittsleser höchst lästig sein müssen. Aber die Zeit hat ihm doch Recht gegeben. Wir wissen seinen tiefen sittlichen Ernst heute zu würdigen. Er macht den Anfang mit einer Reformbewegung, die die heftigsten Kämpfe mit sich gebracht hat. Aber sie hatte die Wahrheit und Natürlichkeit auf ihrer Seite, was ihr auch schließlich zum Siege verhalf.

Geschichtlich gesehen ist der bedeutendste Mitkämpfer Max Kretzer geworden. Obwohl sich vom künstlerischen Standpunkt aus die Unmöglichkeit eines Vergleiches beider ergibt, treten sie doch geistesgeschichtlich in eine gewisse Nähe. Man hat Kretzer überschwänglich gelobt und verdammt. Beides hatte er nicht verdient. Seine Kunst ist sehr mäßig, sein ethisches Wollen nicht hoch genug zu veranschlagen. Die letzten beiden Romane Fontanes schildern ja auch typische Schicksale, aber er weiß sie trotzdem ins Charakteristische zu steigern. Er beseelt sie mit feinen Einzelzügen, wodurch sie wirkliches Leben atmen. Kretzer dagegen

zeichnet alles nach Schablone. In unendlichen Variationen schildert er nur immer wieder, wie das Proletariat in seinem vergeblichen Ringen mit Not und Elend an der Gemeinheit der Besitzenden zerbricht. Fontane hütet sich hierin sehr wohl vor Uebertreibungen. Eine Figur wie Stine, die doch auch Fontane eigentlich mißglückt ist, hat Kretzer nie zu formen vermocht. Das Milieu richtet seine Menschen unbarmherzig zugrunde. Jeglicher Kampf ist von vorneherein als erfolglos anzusehen. Dieses Milieu weiß nun allerdings Kretzer sehr anschaulich zu schildern. Fontane selber gesteht: „Die Ungeheuerlichkeiten Max Kretzers habe ich nicht den Mut als schlechtweg unmöglich zu bezeichnen" (Nachlaß S. 269). In dem Heranziehen des exakten Berichtes erblickt er einen „ungeheueren Literaturfortschritt, der uns auf einen Schlag aus dem öden Geschwätz zurückliegender Jahrzehnte befreit hat . . . aber all dies bedeutet nur erst den Schritt zum Besseren. Will dieser erste Schritt auch schon das Ziel sein, soll die Berichterstattung die Krönung des Gebäudes statt das Fundament sein oder wenn es hoch kommt seine Rustica, so hört alle Kunst auf, und der Polizeibericht wird der Weisheit letzter Schluß" (S. 275). Ist also neben diesem nicht das Vermögen vorhanden zur Gestaltung einer wirklichen originellen Persönlichkeit, so muß man Kretzer damit jeglichen künstlerischen Wert absprechen. Dieser gleiche Mangel zeigt sich auch in Kretzers Dialogführung. Er will durchaus realistisch schildern. Aber eine charakteristische Redewendung finden wir nirgends bei seinen Personen, sie reden alle ein furchtbares Papierdeutsch. Sie halten lange Reden, worin der Schreiber seine Ideen niederlegt. Bei Fontane werden diese durch ganz natürlich erscheinende Unterhaltungen entwickelt. Wie bisher kein zweiter Dichter in der deutschen Literatur, versteht er es, durch unendlich feine Abtönung des Dialogs, diesen als vorzüglichstes Charakterisierungsmittel zu benutzen. Dadurch erreicht er die innere Lebenswahrheit seiner Dichtungen, um die sich Kretzer vergebens bemüht, indem er möglichst getreu das Milieu wiedergeben will. Versucht er sich aber in einer Schilderung der höheren Schichten, so greift er auch hierin völlig fehl. Dort mangelt ihm doch jegliche Kenntnis. Sein Bestes gibt er, wenn er seine sozialen Verbesserungsideen predigen kann, so in der „Bergpredigt" und „Das Gesicht Christi." Hier liegen seine positiven Leistungen. Das Evangelium der Menschenliebe schreibt er auf seine Fahne. Mit ihrer Hilfe will er die Schäden der Zeit wieder heilen. Er steht noch nicht, wie die meisten seiner Mitkämpfer, dem Bürgertum absolut feindlich gegenüber, sondern er will nur die entartete bürgerliche Gesellschaft reformieren im Sinne eines bürgerlichen Idealstaates. Nicht ganz denselben Standpunkt nimmt Fontane ein. Denn er fühlt klar, daß die Zeit des alten Bürgertums vorbei ist, und eine fortschrittliche Neugestaltung der Gesellschaft das unumgängliche Erfordernis ist.

IV. Kapitel

Die Meisterwerke

Mit nahezu sechzig Jahren hat Fontane angefangen Romane zu schreiben. Inzwischen ist das siebente Jahrzehnt vollendet. Und die Vossische Zeitung, für die er zwanzig Jahre lang Theaterkritiken geschrieben hat, veranstaltet ihm eine Geburtstagsfeier, die lebhafte Anteilnahme findet. Dabei muß Fontane zu seinem Erstaunen feststellen: „Das moderne Berlin hat einen Götzen aus mir gemacht, aber das alte Preußen, das ich durch mehr als vierzig Jahre hin in Kriegsbüchern, Biographien, Land- und Leuteschilderungen und volkstümlichen Gedichten verherrlicht habe, dies „alte Preußen" hat sich kaum gerührt"[1] (Br. II. S. 243). Spielhagen präsidiert bei der Festtafel, der Kultusminister Gossler bringt den Trinkspruch auf den Jubilar aus. In weisen Reden wird er von den Alten gefeiert. Da, als man schon in recht gehobener Stimmung ist, ergreift plötzlich Ernst von Wolzogen für die Jungen das Wort und wendet sich mit laut tönender Stimme an den Jubilar:[2])

Du mit dem leuchtenden Augenpaar,
Der den Rauhreif schüttelt vom Lockenhaar,
Du warmes Blut, du blankes Eisen,
Du bist es, den wir Jungen preisen!
Du hast nicht olympisch das Haupt geschüttelt,
Als die Grünen am Tor des Parnaß gerüttelt. —
Du hast dich zu ihnen hinabbegeben
Und noch einmal hinein in das brausende Leben,
Weil du schauen wolltest mit eigenen Augen,
Was all der Spektakel wohl möchte taugen.
Dann hast du geprüft und wohl überlegt,
Wie der ältere Freund, der weisere pflegt,
Dann hast du gedichtet. Und eh' man's gedacht
Hast du es einfach besser gemacht.
Bist aber drum nicht verdächtigen Horden,
Gleich Götzen, ein Räuberhauptmann geworden.

---

[1]) Vergl. auch das Gedicht: „An meinem Fünfundsiebzigsten".
[2]) E. v. Wolzogen: „Wie ich mich ums Leben brachte", Braunschweig 1922, S. 100. Hier findet sich eine eingehende Schilderung dieses Festes.

Wenn die Tollsten Ueberrumpelung planten,
Bedächtige Freunde zum Rückzug mahnten,
Du hast zwischen Jungen und ängstlichen Alten
Lächelnd dir freie Bahn gehalten;
Kampfglühende Wangen freundlich gestreichelt.
So wardst du den Alten ein arger Moderner
Und bliebst den Modernsten ein würdig Ferner!

Ein Jubel ohnegleichen bricht los, und der Alte und der Junge liegen sich in den Armen. Was hat nun dieses Bündnis geschaffen? Wie erklärt sich die Vorliebe der Jungen für den Alten? — Diese Tatsache gründet sich auf zwei Dinge: Fontane tritt als Kritiker energisch für die neue Generation ein, und in seinen Werken zeigt sich eine gewisse Annäherung an die Tendenzen des Naturalismus.

Seine kritische Tätigkeit hat Fontane mit derselben Gewissenhaftigkeit ausgeübt wie seine Kunst. Er tritt dem Theater nicht als geschulter Fachmann gegenüber, sondern er verläßt sich lediglich auf seinen sicheren künstlerischen Instinkt. So schreibt er an seine Frau: „Das Urteil eines feinfühlenden Laien ist immer wertvoll, das Urteil eines geschulten Aesthetikers meist absolut wertlos. Sie schießen immer vorbei, sie wissen nicht, haben oft keine Ahnung davon, worauf es eigentlich ankommt" (F. B. I. S. 294). Fontane tritt also bewußt als subjektiver Beobachter in seinen Kritiken auf, er will lediglich die Empfindungen wiedergeben, die in ihm hervorgerufen worden sind. Folglich tritt uns auch hier in jeder Zeile der liebenswürdige geistreiche Causeur entgegen, was viele seiner Berichte zu kleinen Erzählungen macht. So ist eine Sammlung derselben ein wohlberechtigtes Unternehmen gewesen.[3]) Man muß immer wieder die künstlerische Sicherheit bewundern, die sich darin ausspricht. Fontane hat sich vor mancher heftigen Fehde nicht gescheut. Seinen Kampf gegen Wildenbruch hält er selber für die mutigste Tat seines Lebens (vergl. Br. II. S. 187). Umso freudiger erkennt er wirklich positive Leistungen an. Die Quitzows zwingen ihn schließlich doch zur Bewunderung Wildenbruchs.[4]) Er hat die Oede und Flachheit der deutschen Bühne in den 70er und 80er Jahren miterlebt. Als dann mit Ibsen und dem Naturalismus wieder ein Aufschwung kommt, tritt er mit voller Kraft für diese Neubelebung ein. Aber er bringt doch Ibsen nicht den bedingungslosen Enthusiasmus entgegen wie die Jungen.

[3]) „Causerien über Theater", herausg. von Paul Schlenther, Berlin 1905. — Die Neuauflage „Plaudereien über Theater" ist in zwei Bänden geplant. Der erste Band (Berlin 1926) enthält das ehemalige königl. Schauspielhaus. Der wichtigere zweite Band über die bedeutsamen Aufführungen der „Freien Bühne" steht noch aus.

[4]) Vergl. dazu das Gedicht Wildenbruchs: „Zum siebzigsten Geburtstag".

Bei dessen Erscheinen auf der Berliner Bühne ruft er „Gott sei Dank" aus. „Die Zeit dürstet nach Wahrheit und ist des Redensartlichen, selbst wenn es sich nicht bloß Poesie nennt, sondern wenn es bis auf einen gewissen Grad auch wirklich als Poesie gelten kann, herzlich müde." Aber dann enthalten seine lobenden Aeußerungen doch immer wieder starke Einschränkungen. Er hat stets die größte Bewunderung vor dem Manne und seinem Werk: „Ibsen ist ein segensreicher Revolutionär, der die ästhetische Welt um einen guten Schritt vorwärts gebracht hat." (Br. II S. 300). Doch seine Lebensanschauungen und Doktrinen hält er für reinen Unsinn. Man merke ihm zu sehr den Apotheker an. Er faßt einmal sein Urteil kurz zusammen: „Ablehnung unter Bewunderung" (Br. II. S. 335). Das Alter steigert seine Skepsis immer mehr, so heißt es in seinem letzten Lebensjahre: „Da quatscht jetzt jeder von Ibsens Wahrheit, aber gerade die spreche ich ihm ab. Er ist ein großer epochemachender Kerl, aber mit seiner „Wahrheit" kann er mir gestohlen werden. In der Mehrzahl seiner Dramen ist alles unwahr. Die bewunderte Nora ist die größte Quatschliese, die je von der Bühne herab zu einem Publikum gesprochen hat . . . Nach dreißig Jahren (hoch gerechnet) ist Ibsen der Komik verfallen. Daneben läuft eine ganz aufrichtige Bewunderung für das, was der Mann getan hat" (Br. II S. 460).

Diese Wahrheit aber findet er bei dem jungen Gerhart Hauptmann, den er für einen völlig entphrasten Ibsen hält, der das wirklich sei, was Ibsen bloß sein wolle (vergl. F. B. II S. 232). So wird Fontane in dem Kampf der Meinungen der eifrigste Förderer Hauptmanns. Er ermutigt in einem Brief den jungen Dichter und erklärt ihn für den Erwecker einer neuen Kunst. Adalbert von Hanstein[5]) berichtet über den gewaltigen Eindruck, den dieser Brief bei den jungen Literaten gemacht hat. Wahrheit zu geben, ist Fontanes eifrigstes Bestreben in seinen Romanen. Und hier empfindet er: „ Er gibt das Leben, wie es ist, in seinem vollen Graus, er tut nichts zu, aber er zieht auch nichts ab und erreicht dadurch eine kolossale Wirkung" (F. B. II S. 232). Dabei betont er immer wieder das hohe Maß von Kunst, das sich bei ihm finde. In dem Skandal um „Vor Sonnenaufgang" greift er mit sonst ungewohnter Heftigkeit die Gegner an. Hauptmann widmet ihm ehrfürchtig sein „Friedensfest." Fontane ist überzeugt, hier liegt der Anfang einer ganz neuen Kunst, der die Zukunft gehören wird. Man kann sich nicht genug in Schmähungen gegen die Jungen ergehen. Namentlich die einstigen Dichtergefährten Fontanes sehen voller Entsetzen diese neue Epoche heranziehen. Er aber ist innerlich froh über den Wandel und sieht eine bessere Zeit anbrechen, obwohl er seine skeptische Grundeinstellung auch jetzt bewahrt:

[5]) „Das jüngste Deutschland" 1905.

Ob unsre Jungen, in ihrem Erdreisten,
Wirklich was Besseres schaffen und leisten,
Ob dem Parnasse sie näher gekommen
Oder bloß einen Maulwurfshügel erklommen,
Ob sie, mit andern Neusittenverfechtern,
Die Menschheit bessern oder verschlechtern,
Ob sie Frieden sä'n oder Sturm entfachen,
Ob sie Himmel oder Hölle machen, —
Eins läßt sie stehn auf siegreichem Grunde,
Sie haben den Tag, sie haben die Stunde;
Der Mohr kann gehn, neu Spiel hebt an,
Sie beherrschen die Scene, sie sind dran.

Und Fontane, der so häufig die Doublettenkrankheit und Mangel an Originalen in der deutschen Literatur beklagt, schreibt von der „Familie Selicke": „Hier haben wir eigentlichstes Neuland. Hier scheiden sich die Wege, hier trennt sich alt und neu." Nimmt man zu all diesen Aeußerungen noch die bezaubernde Persönlichkeit Fontanes hinzu, so ist die Begeisterung der Jungen für den Alten sehr wohl begreiflich. Die „Zwanglosen", eine 1884 begründete literarische Gesellschaft junger Naturalisten, verehren Fontane als ihr Oberhaupt und sind als Kritiker seiner Werke unermüdlich für ihn tätig.[6]) So kann der Greis freudig bekennen: „Die Jugend hat mich auf ihren Schild erhoben" (F.B. II S. 178). Selbst die Brüder Hart müssen ihm doch ihre Anerkennung zollen (vergl. Br. II S. 261). Und Conrad Alberti schreibt eine etwas überlaute Lobpreisung Fontanes zu dessen 70. Geburtstag. Der Literarhistoriker Adlof Bartels, der sich auch als Dichter einen Namen gemacht hat, charakterisiert in seinem satirischen Epos „Der dumme Teufel oder die Geniesuche" (Dresden 1896) Fontane als an der Spitze der jüngsten Dichtergeneration stehend (S. 136):

Dem Zug voran, gesondert, schreitet einer
Mit hellem Auge doch mit weißem Haar.
O Theodor Fontane, gedenk ich deiner,
Dann glaub ich an den Frühling wunderbar.
Denn jung wie du ist von den Jungen keiner
So eigen fein nicht und so frisch und klar.

Auch für die radikalsten Vertreter der neuen Richtung bietet Fontane keinerlei Angriffsfläche, und sie können ihre Anerkennung ihm nicht versagen. Der „Simplicissimus" gibt zu seinem 100. Geburtstag eine Fontane-Sonder-Nummer am 1. I. 1920 heraus, die

[6]) Zu ihnen gehörten die Söhne Fontanes, Brahm, Schlenther, Mauthner, Wolzogen, M. v. Waldberg, Roethe, Pniower, S. Ochs, M. Friedländer u .a. vergl. „Chronik der Zwanglosen", herausg. von Hertz und Schlenther, Berlin 1894.

sich darauf beschränkt, Proben aus den Werken des Dichters zu geben.

Soweit erstreckt sich der äußere Anteil Fontanes an dem jüngsten Deutschland. Aber von weltanschaulichen und ästhetischen Gesichtspunkten aus gesehen, steht er doch dieser Richtung mit einiger Zurückhaltung gegenüber. „Mit klingendem Spiel in das Lager der „Neuen" überzugehen, wäre Kleinigkeit und mir moralisch ganz unbedenklich, aber dazu fehlen mir einige Zentner Ueberzeugung. Ich sehe das Gute, aber auch das Nicht-Gute" (Brief an Brahm). Zu den Naturwissenschaften, die jetzt anfangen, eine so große Rolle zu spielen, hat Fontane trotz seines ursprünglichen Apothekerberufes gar kein Verhältnis. Die Vorrede zu „La fortune des Rougons" bezeichnet er als Unsinn und Anmaßung (F. B. II. S. 28). Auch baut sich seine Weltanschauung auf keinem philosophischen System auf, wie es etwa bei Keller und Raabe der Fall ist. Positivismus und Evolutionismus, an welche sich diese Generation anlehnt, finden doch nicht seine Zustimmung: „Das Leben hat mich gelehrt, daß alles auf die Menschen ankommt, nichts auf die sogenannten Verhältnisse" (F. B. I. S. 231). In weltanschaulichen Dingen läßt Fontane überhaupt sich recht schwer auf eine bestimmte Linie festlegen. Er ist immer ein liebenswürdiger Nörgler und Räsonneur. „Wenn ich das Gegenteil gesagt hätte, wäre es ebenso richtig" lautet ein charakteristischer Ausspruch des alten Stechlin. Dem scharfen Beobachter Fontane kann auf die Dauer keine Größe standhalten. So wird die Resignation seine Lebenseinstellung, er wendet sich dem Kleinen und scheinbar so Unbedeutenden zu. Daran hängt er seine ganze Liebe. Hieraus erwächst eine völlig eigenartige Alterslyrik (Was mir gefällt; Ja, das möcht ich noch erleben). Drum aber wird er nicht zum Pessimisten und Lebenshasser, wie es die meisten Jungen sind, sondern er versteht sich durchaus auf die Kunst des Kompromisses (vergl. F. B. II. S. 285). Die Natur hat ihn zum Optimisten und Heiterseher geschaffen, und sein starker Sinn für Humor bricht immer wieder durch: „Man kann seinen Pessimismus auch in rot, ja auch in zeisiggrün kleiden und ihn auf Heiterkeit abrichten. Mehr, man kann auch wirklich wieder heiter dabei werden, vorausgesetzt, daß man ein glückliches Temperament hat" (F. B. II. S. 176). Man möchte Fontane als einen „Weisen" bezeichnen, der sich durch tiefe Lebenserfahrung eine in allen Punkten wunderbar ausgeglichene Weltanschauung erworben hat, die ihn vor jeder Uebertreibung bewahrt. Und gerade hier zeigt sich der große Mangel bei den Jungen. Sie übertreiben maßlos nach der Seite des Traurigen hin. Was ihnen an Reife fehlt, wollen sie durch düstersten Pessimismus ersetzen. Fontane nimmt entschieden gegen diese „Trostlosigkeitsapostel" Stellung und erkennt ihnen kein Anrecht zu an dem „sonnigen Reiche der Kunst" (Nachlaß S. 276). Von sich selbst

schreibt er: „Ich bin kein Pessimist, gehe dem Traurigen nicht nach, befleißige mich vielmehr, alles in jenen Verhältnissen und Prozentsätzen zu belassen, die das Leben selbst seinen Erscheinungen gibt" (F. B. II. S. 27). Und mit dem Hinblick auf Gerhart Hauptmann erklärt er, man fasse den Realismus ganz falsch auf, „wenn man von ihm annimmt, er sei mit der Häßlichkeit ein für allemal vermählt. Er wird erst ganz echt sein, wenn er sich umgekehrt mit der Schönheit vermählt und das nebenherlaufende Häßliche, das nun mal zum Leben gehört, verklärt hat . . . Der beste Weg ist der des Humors" (Br. II. S. 219). Diesen findet er unter den Jungen lediglich bei Ernst von Wolzogen. Hier ist also ein entschiedener Trennungsstrich zwischen Alt und Jung zu ziehen. Auf der einen Seite haben wir das Streben, das Normale durch dichterische Gestaltung zu einer wirklich künstlerischen Höhe zu steigern. Trotz allen Strebens zum Realismus, zehrt Fontane doch sein ganzes Leben hindurch an einem kleinen Erbe von der Romantik her. Ueber Storm heißt es in „Von zwanzig bis dreißig" (II. Bd. 4 S. 240): „es klang, als würde das, was er vortrug, aus der Ferne von einer leisen Violine begleitet". Und wie das Mitklingen einer leisen Violine, so zieht die Romantik immer heimlich durch alle seine Werke und sichert ihnen dadurch einen ganz besonderen poetischen Reiz. Auf der naturalistischen Seite kommt man durch krasse Ueberbetonung einzelner Lebenserscheinungen zu einem völlig verzerrten Bilde der Wirklichkeit.

Daß Fontane in sozialen und ethischen Fragen dem Naturalismus sehr nahe kommt, ist schon erwähnt worden. Hierauf beruht ja zum wesentlichen Teil die Sympathie der Jungen für den Alten. Aber auch hier weiß Fontane immer sehr wohl Maß zu halten. Er setzt sich stets nur für das natürliche Recht des Durchschnittsmenschentums ein, während die Jungen besonders gern ihr jenseits von Gut und Böse stehendes Uebermenschentum betonen. Zum Teil sind sie von einer starken religiösen Sehnsucht erfaßt, wie besonders Bruno Wille und der Friedrichshagener Kreis zeigt. Hier suchen sie ihre erste Stütze in der Umwertung aller Werte. Den über alles ergiebig plaudernden Fontane finden wir in diesen Fragen ganz merkwürdig schweigsam. Den Katholizismus lehnt er in jüngeren Jahren ab (vergl. F. B. I. S. 5). Aber in der Zeit seiner Wanderungen findet er doch auch für diesen Verständnis. Und seine sensibelsten Frauencharaktere (Hilde, Cécile) stehen immer dem Katholizismus sehr nahe. Er zeichnet zwar eine Menge von Landpastoren in seinen Werken, aber sie interessieren ihn doch nur als Menschen. Der Pastor Lorenzen im Stechlin wird sogar in voller Absicht nach der freisinnigen Seite hin gezeichnet. Zweimal spielt das Herrnhutertum in seine Romane hinein (Vor dem Sturm, Unwiederbringlich), dem Fontane zeitweilig überhaupt sehr nahe gestanden hat. Im übrigen neigt er stark dem Fatalismus zu. Der

Hugenottensprößling erklärt in einer Kritik des König Oedipus: „Es war der große Gedanke Calvins, die Prädestination als einen Fundamentalsatz mit in das christliche Bekenntnis hinüberzunehmen".[7]) Von diesem Gesichtspunkt aus gelangt er auch zu einer ganz anderen ästhetischen Würdigung dieser Tragödie und räumt mit den üblichen Vorurteilen auf. Dieses Beugen vor dem Schicksal kann man in seinem Leben immer wieder beobachten. Er spricht es häufig in seinen Briefen aus, und auch den meisten seiner Romanfiguren ist es eigen. Besonders stark kommt die Macht des Schicksals in „Quitt" zum Ausdruck. Die Gefangennahme auf dem französischen Kriegsschauplatze löst in ihm ganz merkwürdige starke religiöse Gefühle aus. Aber später 1891 heißt es wieder: „Wer an ein Ewiges glaubt, dem wird in diesem Zustande erst recht wohl, aber zu den so Beglückten darf ich mich nicht zählen" (F. B. II. S. 251). Ein andermal erkennt er: „Nur auf das Niederknieen kommt es an und auf das Glücklichsein" (F. B. II. S. 233). Im „Stechlin" gibt Fontane nocheinmal ein getreues Selbstporträt. Dort spricht Lorenzen am Grabe des alten Dubslav die folgenden Worte über dessen Bekenntnis: „Er hatte davon weniger das Wort als das Tun. Er hielt es mit den guten Werken und war recht eigentlich das, was wir überhaupt einen Christen nennen sollten. Denn er hatte die Liebe" (II. Bd. 3 S. 441). Hierin spricht sich auch am klarsten Fontanes eigene Stellung aus .

Auch in ästhetischen Problemen zeigt Fontane eine ähnliche Zwischenstellung. Das Hauptstreben der neuen Kunst geht nach Wahrheit. Was darunter zu verstehen ist, darüber gehen die Meinungen allerdings wesentlich auseinander. Die meisten Jungen verwechseln die Wahrheit mit der Wirklichkeit. Doch schon Zola erkennt, die Kunst ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament. Und Arno Holz kommt zu seiner Gleichung: Kunst = Natur — x.[8]) Auch Bleibtreu meint, die Kunst sei eine Wiederspiegelung des Lebens, bei der man die Romantik nicht ganz vergessen solle.[9]) Fontane will nun auch entschieden Wahrheit. In der Heranziehung des exakten Berichtes erkennt er ja einen ungeheuerén Literaturfortschritt, aber die Erhaltung des Holzschen x ist für ihn doch immer noch das Wesentliche. Dieses bezeichnet er einmal als „die schöne Seele". Bei Turgenjews „Neuland" bemängelt er, daß man die Ideale des Verfassers nicht erkennen könne, und es fehle alles Versöhnliche (Nachlaß S. 272). Diesen Mangel des Versöhnlichen rügt Fontane immer wieder an der neuen Kunst. Er selber vermeidet meistens, mit der unmittelbaren Katastrophe abzuschließen. Fast immer werden wir mit einem freundlichen Zu-

---

[7]) „Plaudereien über Theater", S. 4.
[8]) „Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze", Berlin 1891.
[9]) „Revolution der Literatur".

kunftsausblick entlassen. Das x bei ihm ist der noch immer wirksame Zusammenhang mit der Romantik, der feine Sinn für die poetische Stimmung. In konsequenter Fortführung seiner Theorie kommt Holz zum „Sekundenstil". Fontane dagegen erkennt: „Man muß schon zufrieden sein, wenn wenigstens der Totaleindruck der ist: Ja, das ist Leben" (Br. II. S. 148).

Wie alles, so übertreiben die Naturalisten diese Wahrheitssuche maßlos und gelangen dabei stets zu Ausnahmefällen und Krankheitserscheinungen. Hiergegen wendet sich Fontane mit aller Entschiedenheit. „Aller modernen Kunst ist der Sinn für das Natürliche verloren gegangen, und gerade diese Kunst nennt sich naturalistisch" (Br. II. S. 422). Die Natürlichkeit seiner Anschauungen hält er für einen seiner großen Vorzüge. Im Hinblick auf Dostojewsky heißt es einmal: „Ich freue mich der Gesundheit und Natürlichkeit meiner Anschauungen. Das habe ich vor der ganzen Blase voraus, und es bedeutet mir die Hauptsache" (F. B. II. S. 241). Hier liegen aber auch gleichzeitig die Grenzen von Fontanes Kunst. Er nimmt sich dieses Normalen mit einer ganz besonderen Liebe an und weiß es wirklich poetisch zu gestalten, aber er vermag doch nicht neue Abgründe des Seelischen aufzudecken und einfühlend zu gestalten, wie es Dostojewsky so meisterhaft verstanden hat. Seine ganze Liebe gehört dem Alltäglichen. Hier kann er seiner Beobachtungslust Genüge tun. Nicht wie die Jungen, wendet er sich ihm zu, weil er es bisher vernachlässigt glaubt, sondern weil es seiner Natur mehr entspricht. Er haßt alles Sensationelle und hat eine Vorliebe für das Genrehafte und die Stiftersche Kleinmalerei (vergl. Nachlaß S. 253). Dieses Genre weiß er aber aufs höchste lebendig zu machen durch seine geistreiche Plauderkunst und seinen feinsinnigen Humor. Die unendliche Liebe, die der Dichter diesem Kleinen und Kleinsten entgegenbringt, überträgt sich unwillkürlich auch auf den Leser:

Und wie er geliebt, was er beschrieben,
So müssen wir's nun wieder lieben.[10])

Die Beobachtung ist für Fontane und die Jungen die Quelle ihres Schaffens. Letztere aber suchen ihre Persönlichkeit soviel als möglich auszuschalten. Sie wollen nur noch Berichterstatter sein. Wesentlich anders dagegen Fontane. Die innere Teilnahme am Stoffe zeigt sich besonders noch in „Vor dem Sturm". Dann ist allerdings ständig mehr ein Zurücktreten hinter dem Stoff feststellbar, bis er in seinen letzten Werken wieder ganz sich selbst gibt. Doch spielt das Irrationale immer eine wesentliche Rolle bei ihm. Zu seiner Kenntnis der Demimonde in „Irrungen Wirrungen" bemerkt er: „Ich hab es durch Intuition, um nicht blasphemisch zu sagen „von oben" (Br. II. S. 133). Noch deutlicher tritt es bei

[10]) Paul Heyse: „An Theodor Fontane". Gesammelte Werke Cotta o. J. III. Bd. 5, S. 506 .

der Entstehung von „Effi Briest" in Erscheinung. Er schreibt, daß die Ehebruchsgeschichte keinen sonderlichen Eindruck auf ihn gemacht hätte, wenn nicht die Worte „Effi komm" darin vorgekommen wären (Br. II. S. 378). Dieses Beispiel ist bezeichnend für die Mitwirkung überrationaler Elemente in Fontanes Schaffen. Das Streben der Naturalisten dagegen geht darauf hinaus, möglichst jede kleinste Einzelheit als aus dem Leben genommen beweisen zu können.

Den größten Wert legen die Naturalisten auf eine wirklichkeitsgetreue Darstellung des Dialogs. Das ist ja auch das ständige Streben Fontanes. Er selber glaubt, daß er hierin die besten der lebenden Schriftsteller übertreffe (vergl. F. B. II. S. 22). Und doch ist in dem Dialog beider ein wesentlicher Unterschied. Die Naturalisten pflegen ihn aus Drang zur Wahrheit. Von dem Willen beseelt, das Leben so getreu wie eben möglich wiederzugeben, studieren sie eifrigst die alltägliche Umgangssprache, die sie in all ihrer Formlosigkeit in die Kunst aufnehmen wollen. Das Maß dieses Gelingens bedeutet für sie den künstlerischen Wert.[11]) Anders dagegen Fontane. Er erkennt sehr bald die Unmöglichkeit dieser Forderung und meint :„Es bleibt auch hier bei den Andeutungen der Dinge, bei der bekannten Kinderunterschrift: „Dies soll ein Baum sein" (Br. II. S. 147). Er begnügt sich damit, den Totaleindruck richtig getroffen zu haben. Er bedient sich so ausgiebig des Dialogs, um seine Menschen zu charakterisieren. Durch unendlich feine Nüanzierung versteht er hierdurch gleich, die besonderen Eigenarten seiner einzelnen Menschen darzulegen. Aber Fontane ist viel zu sehr Subjektivist und bewußter Künstler, als daß er seinen Dialog vollkommen entpersönlicht. Das spezifisch „Fontanische" tritt uns doch in jeder Zeile wieder entgegen. Thomas Mann erklärt: „Auch er hat die ganze Gotteswelt seinem Fontane-Ton überliefert; und wer möchte es anders wünschen? . . . Die Sache ist die, daß der Künstler zwar nicht selber redet, sondern die Dinge reden läßt".[12]) Eine konsequente Anwendung des naturalistischen Prinzips würde schließlich zur Aufhebung aller Kunst führen.

So berührt sich also Fontanes Kunst häufig mit den Prinzipien des Naturalismus. Dessen ist er sich auch stets bewußt, und daher so häufig sein entschiedenes Eintreten für die Jungen, sobald ihm ein wirkliches Talent unter diesen entgegentritt. Auch in seinen Briefen verteidigt er sie häufig, namentlich Paul Heyse gegenüber, der ja ihr heftigster Gegner ist.[13]) Aber weltanschaulich sowohl als künstlerisch trennt doch beide eine tiefe Kluft.

---

[11]) Vergl. Arno Holz die Vorrede zu den „Sozialaristokraten".

[12]) Fontane-Buch, S. 50.

[13]) Vergl. Briefwechsel Th. Fontane — Paul Heyse, herausg. von Erich Petzet. Weltgeist-Bücher Verlags-Gesellschaft 1929, jetzt im „Volksverband der Bücherfreunde" Berlin.

Unter solch veränderten äußeren Bedingungen, die auch eine tiefere innere Ausgeglichenheit und Harmonie bewirken, beginnt Fontane sei letztes Jahrzehnt, das seine eigentlichen Meisterschöpfungen erst bringt. Es beginnt mit „Unwiederbringlich" (1891) das Fontanes Frau, die stets die Produktion ihres Gatten mit kritischen und unbefangenen Augen betrachtet hat, als seine beste Leistung hinstellen möchte. Ueber den Stoff berichtet Fontane ausführlich in einem Briefe an J. Rodenberg (Br. II. S. 163). Aber er gibt hierin mehr eine Inhaltsangabe des Romans, so daß man wohl mit Recht die Wahrheit dieses Briefes angezweifelt hat. Daher hat sich Rosenfeld in seiner schon erwähnten Arbeit der Mühe unterzogen, den historischen Grundlagen einmal nachzugehen. In dem Briefe erwähnt Fontane, daß er die Geschichte von Strelitz nach Schleswig-Holstein transponiert habe. Unter dem Strelitzer Adel kann es nach Rosenfelds Feststellung nur eine Episode aus dem Leben des Freiherrn Friedrich von Maltzahn sein, die Fontane hier dichterisch gestaltet. Eine neuerdings erschienene Familiengeschichte berichtet eingehend den Stoff, wobei der Schwerpunkt auf die Gegensätzlichkeit der beiden Gatten gelegt ist, deren aus Liebe geschlossene Ehe allmählich zerrieben wird. Den äußeren Anlaß bietet des Freiherrn Erlebnis mit einer Strelitzer Hofdame, deren frivoles Spiel besonders stark betont wird. Eine spätere Wiedervermählung wird bald durch den Tod der Gattin gelöst. Aehnlich ist ja Fontane auch der Stoff berichtet worden (siehe Tagebuch 6. II. 1885). Worauf in der Familienchronik der Hauptwert gelegt wird, scheint Fontane an dem Stoffe besonders angezogen zu haben. In dem Briefe an Rodenberg treten diese Momente mehr in den Hintergrund. Eine Figur wie Ebba ist so recht nach dem Geschmacke Fontanes. Und in dem Gegensatz zwischen Holk und Christine kann er ausgiebig von den Erinnerungen an sein Elternhaus zehren, und auch seine eigene Ehe bietet bisweilen ähnliche Konflikte. Fontane überschreitet hier wieder einmal die Grenzen seiner eigentlichen Heimat. Im „Graf Petöfy" und dem gleichzeitig entstehenden Romane „Quitt" (1891) liegen hierin die Ursachen des Mißlingens. In „Unwiederbringlich" ist das fremde Milieu vollkommen gemeistert. Denn einmal hat Fontane eine besondere Vorliebe für alles Nordische, und dann arbeitet er sich in diesem Falle viel intensiver in die Zeitatmosphäre ein. Er vermeidet Strelitz, weil er keine politische Satire geben will. Bei einer Durchmusterung der deutschen Höfe findet er in Dänemark ganz ähnliche Verhältnisse. Durch den Krieg von 1864 sind ihm Land und Leute sehr wohl vertraut. Nun beginnt er mit einem eingehenden Studium der Zeitungen der in Frage kommenden Zeit, vor allem der Vossischen und des Dagbladet. Hieraus verwertet er manches in Schilderungen und Gesprächen, bisweilen nimmt er sogar einzelne Sentenzen wörtlich herüber. Die Gestalt der jungen Frau Hansen scheint die

Erinnerung einer Bekanntschaft in Norderney zu sein (vergl. F. B. II. S. 64). Eigenartig ist, daß Fontane anfänglich wohl eine kurze Novelle in Briefform plant, wie ein früherer Entwurf zeigt. In der endgültigen Fassung legen die überaus zahlreichen Briefe noch Zeugnis davon ab. Ebenso wie in „Vor dem Sturm", will er anfänglich eine ganze Reihe von Wanderungen durch das Land einfügen. Aber bei fortschreitender Arbeit wird dieses alles wieder zurückgedrängt, dafür wird die psychologische Vertiefung der Charaktere immer mehr in den Vordergrund geschoben. Sie werden verfeinert und lassen so den Gang der Handlung mit zwingender Notwendigkeit sich ergeben. Die Unmöglichkeit des Zusammenlebens zweier solch entgegengesetzter Charaktere, wie Holk und Christine es sind, hat Fontane schon in seinen Kinderjahren tief empfunden. Liest man seine Autobiographie, so findet man in vielen Dingen die Ehegatten aus „Unwiederbringlich" in seinen Eltern wieder. Dabei liegt Fontanes Sympathie doch auf Seiten des Mannes. Dieser ist in seinem Temperament ganz der Dichter selbst, der auch immer wieder mit dem Ordnungssinn seiner Frau in Konflikt gerät. Aber Fontane ist doch eine größere Anpassungs- und Kompromißfähigkeit eigen, die schließlich statt der Katastrophe eine Aussöhnung und Verständigung bewirken. Aus solchem inneren Erlebnis heraus gestaltet Fontane die allmähliche Unmöglichkeit einer Lebensgemeinschaft völlig überzeugend. Die Erscheinung Ebbas ist nur Anlaß, nicht Ursache. Auf diesen Teil bezieht sich auch C. F. Meyers Urteil, das bei Fontane größte Freude erregt: „Unwiederbringlich ist wohl das Vorzüglichste, was die Deutsche Rundschau in der reinen Kunstform des Romans je gebracht hat. Feine Psychologie, feste Umrisse, höchst lebenswahre Charaktere und über alles doch ein gewisser poetischer Hauch" (vergl. Br. II. S. 259). Das Schloß am Meer und das Leben in der Hauptstadt versinnbildlichen aufs Trefflichste die beiden Gegensätze. Durch das ständige Hin und Her zwischen beiden wird eine umso schärfere Beleuchtung erreicht, es ist auch typisch für das immerwährende Schwanken von Holks Charakter. Außerordentlich anschaulich weiß Fontane das Leben in der Hauptstadt zu schildern. Die typischen Eigenheiten seiner Erzählungskunst werden hier wieder mit Virtuosität gehandhabt. Auch in diesen nordischen Menschen kann es der Dichter sich nicht versagen, ihnen einen leichten Einschlag von Berlinertum mitzugeben. In der Zeichnung der Zeitatmosphäre werden wir stark wieder an den „Schach von Wuthenow" erinnert. Wie dort Politik und Hofleben eine wesentliche Rolle spielen, so ist es auch hier der Fall. Aber in den acht Jahren, die beide Werke voneinander trennen, hat Fontane den langen und beschwerlichen Weg zu seiner künstlerischen Reife zurückgelegt, die Linienführung ist sicherer geworden, es ergeben

sich nicht mehr die häufigen Widersprüche und Unklarheiten, an denen das frühere Werk leidet.

Dann stellt sich aber wieder ein Fehler ein, der so oft in den Erstlingswerken zu bemerken war. Der zweite Teil des Romans wird erheblich zu kurz gestaltet. In seiner Vorliebe für die Detailmalerei nimmt der erste Teil einen ganz ungewöhnlichen Umfang an, so daß hier die Charaktere vollkommen glaubwürdig gestaltet werden. Dann aber gereicht Fontane die enge Anlehnung an den überlieferten Stoff zum Verhängnis. Statt die Versöhnung und den Tod Christines glaubwürdig psychologisch zu gestalten, berichtet er nur in gedrängter Kürze die Folge der Ereignisse. Als man dieses bemängelt, führt er zu seiner Rechtfertigung an, daß er alles nach dem Leben gezeichnet habe. Aber die innere Glaubwürdigmachung ist er uns doch schuldig geblieben. Und das läßt diesen Roman etwas abseits stehen von den übrigen Meisterwerken jener Epoche.

Den Stoff bezeichnet Nadler als eine balladenhafte Geschichte und betont die Nähe zu Storm.[14]) Dieses gilt aber nur für den Anfang und das Ende des Romans. Im übrigen rückt Fontane hier in der Zeichnung der ganzen Zeitatmosphäre viel mehr in die Nähe von Spielhagen. Aber was bei Fontane lediglich künstlerisches Mittel ist, wird bei Spielhagen bewußt zur Tendenz. Jener gibt die ausführliche Schilderung der Zeit lediglich, um die Charaktere seiner Menschen zu verdeutlichen. Dieser propagiert aufs stärkste in allen seinen Romanen seine politischen Ideen des Liberalismus. Seine Menschen teilen sich im wesentlichen in zwei Gruppen: die Bösen, die diesen Gedanken entgegenstehen, und die Guten, die Träger seiner Ideen sind. Der Lebensweg beider Dichter führt sie eine ganz verschiedene Straße. Spielhagen ist der gesamten Weltliteratur aufs stärkste verpflichtet. Literarischem Eigentum steht er oft sehr freizügig gegenüber.[15]) Dagegen ist Fontane doch stets eine sehr selbständige Natur geblieben. In seinen Kunstanschauungen nähert sich Spielhagen immer mehr der klassischen Tradition. Er wirkt keineswegs vorwärtsweisend wie Fontane. Und dessen so vorzüglich gehandhabtes Kunstmittel des Dialogs wirkt bei Spielhagen doch recht fragwürdig. Er fordert immer eine würdevolle Form des Vortrags, die gegen die reizvolle Zwanglosigkeit Fontanes stark absticht. Spielhagen verwertet den Dialog mit besonderer Vorliebe, aber es ist ihm ganz gleichgültig, ob die geäußerten Meinungen sonst zu seinen Charakteren passen. Auch sprechen seine Personen vielfach zu lang und am unrechten Ort. Sie beten alle sein Glaubensbekenntnis nach, was dem Ganzen eine

---

[14]) Josef Nadler, Literaturgeschichte, Bd. 4, S. 653.

[15]) So ist die Schilderung eines Sturmes an der Ostsee in „Sturmflut" fast wörtlich in allen einzelnen Phasen einer entsprechenden Scene aus Dickens' „David Copperfield" entlehnt.

erhebliche Eintönigkeit verleiht. Meistens sucht der Leser, sehr schnell über seine oft recht hölzernen Dialoge hinwegzukommen. Dagegen machen sie bei Fontane durch die feine Nüanzierungskunst den Hauptreiz seiner Werke aus. Fontane will mit seiner Kunst viel weniger erreichen als Spielhagen, und darum erlangt er in Wirklichkeit doch viel mehr: die Realität des Lebens. Spielhagen möchte immer zeigen, wie es eigentlich sein soll und erreicht dadurch nur eine Verzerrung der Wirklichkeit. Dieses „Spielhagensche" ist es dann auch, was Fontane an dessen Kunst immer wieder abstößt und ein näheres Verhältnis zwischen beiden nicht zustande kommen läßt (vergl. F. B. II. S. 29 u. 39). Spielhagens Romane wirken in der Hauptsache durch ihre Spannung, dagegen liegt der besondere Reiz Fontanes in seinen feinsinnigen Plaudertalent.

Und doch hat bei allem künstlerischen Gegensatz Spielhagen mit seiner Romantheorie erheblichen Einfluß auf Fontane gewonnen. Eugen Zabel weist ihn in seiner Kritik von „Vor dem Sturm" erstmalig auf Spielhagens Gesetz der Objektivität hin.[16]) Anfänglich sucht er zwar, dieses abzulehnen. Aber mit der Zeit gelangt er doch immer mehr zu dessen Anerkennung. In seinen „Romanreflexen" (Nachlaß), worin er seine theoretischen Anschauungen niederlegt, findet er sich bisweilen in fast wörtlicher Uebereinstimmung mit Spielhagen; so etwa, wenn er die Grenzen des historischen Romans zu bestimmen sucht.[17]) Auch die Forderung, daß der Dichter unbedingt ein Modell für seine Figuren benötige (Spielhagen S. 19), ist ganz im Sinne Fontanes. Gerade hierin lag für des Letzteren Zeitgenossen ein wesentlicher Reiz seiner Romane, wodurch sie allerdings heute einiges von ihrer Frische verloren haben.[18]) Den Menschen hält Spielhagen für die hauptsächlichste Darstellungsaufgabe (S. 42). Das Gleiche läßt sich immer wieder bei Fontane feststellen. Von Spielhagens Gesetz „Finden nicht Erfinden" meint er, man könne es nicht genug beherzigen. Vor allem aber ist es dessen Gesetz von der „Objektivität", das später seine volle Zustimmung findet. In einem Briefe an Spielhagen in Bezug auf „Effi Briest" kommt es besonders zum Ausdruck (Br. II. S. 373). Und bei Uebersendung der „Poggenpuhls" heißt es: „Ich säumte bisher damit, weil das Buch, wenn auch sehr ungewollt, fast wie ein Protest gegen die von Ihnen festgestellte Romantechnik wirkt, eine Technik, hinsichtlich deren ich Ihnen gegenüber und hinter Ihrem Rücken immer wieder und wieder ausgesprochen habe, daß ich sie für richtig halte . . . Aber der alte Witz, daß die Gesetze nur dazu da sind, um durchbrochen zu werden, enthält doch auch einen Gran

---

[16]) „Mehr Licht", 1. Jahrgang Nr. 15 .

[17]) Vergl. Spielhagen: „Beiträge zur Theorie und Technik des Romans", Leipzig 1883, S. 57—59 und Fontane Nachlaß. S. 242/43.

[18]) Vergl. Eduard Engel: „Was bleibt?", Leipzig 1928, S. 480.

Wahrheit" (B. II. S. 408). Also neben Zola, der im wesentlichen negativ auf Fontane einwirkt, und Turgenjew (vergl. S. 36), steht der Theoretiker Spielhagen an hervorragender Stelle. Sein Einfluß macht sich nach dem Erstlingswerk Fontanes immer mehr auf diesen geltend. Gänzlich ist er ihm aber glücklicherweise nie unterlegen, wodurch das besonders reizvolle spezifisch „Fontanische" in jedem seiner Romane eine gebührende Stellung einnimmt.

Der im gleichen Jahre erscheinende Roman „Quitt" enthält für die künstlerische Persönlichkeit Fontanes keinerlei neue Gesichtspunkte. Alle in den bisherigen Werken beobachteten Schwächen kommen hier zusammen. Er geht wieder wie im Schach vom Probleme aus statt von den Menschen, was deren Leblosigkeit bedingt. Dazu wagt er sich wieder wie im Grafen Petöfy in ein ihm fremdes Milieu, wodurch dieses unwahrscheinlich wirkt. Der in Schlesien spielende Teil ist noch mit einiger Anschaulichkeit gestaltet, da Fontane durch seine häufigen Sommeraufenthalte mit der dortigen Gegend wohl vertraut ist. Aber die Schilderung der Mennonitengemeinde in Amerika, mißlingt gänzlich. Alle hier auftretenden Personen sind nur verpflanzte Berliner. Auch der Dialog dient weniger zur Gestaltung der Personen und Probleme, als bloßer Redelust. Das Ganze entstammt mehr einer äußeren Ueberlegung als einem inneren Erleben.

Die Höhe des Erfolges bringt dann „Frau Jenny Treibel" (1892). Hier führt Fontane eine Tradition zu ihrem Höhepunkt, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts allmählich entwickelt hat. Sie hat ihre Wurzeln in der Entstehung des modernen Berlinertums überhaupt, das Fontane charakterisiert als „ein eigentümliches Etwas, darin sich Uebermut und Selbstironie, Charakter und Schwankendheit, Spottsucht und Gutmütigkeit, vor allem aber Kritik und Sentimentalität die Hand reichen" (Nachlaß S. 311). In seiner Studie „Die Märker und das Berlinertum" kommt er zu dem Ergebnis, daß diese eigentümliche Geisteshaltung von Potsdam ausgeht und sich zuerst unter den Generälen der Friderizianischen Armee entwickelt. Dann vollzieht sich im Laufe der Zeit ein „Absinken", bis es nach den Befreiungskriegen auch in den unteren Schichten des Volkes sich breitmacht. Die romantische Geisteshaltung der Zeit kommt dieser Strömung entgegen. Sie wird noch wesentlich verschärft durch den Einfluß des Judentums, das von nun ab im deutschen Geistesleben eine ganz erhebliche Rolle spielt. Durch den ausgesprochenen bürgerlichen Charakter Friedrich Wilhelms III. spielt diese Gesinnung auch am Hofe eine erhebliche Rolle und wirkt von dort bestimmend auf die Gesellschaft. Den Höhepunkt dieser Erscheinung bilden die Jahre 1830—40. Julius von Voß und Alexander von Ungern-Sternberg schaffen ganz aus diesem Geiste heraus. Ihr witzvollster Vertreter aber ist Adolf Glasbrenner, der zu Fontanes größter Erheiterung dessen Chiffre Th. F.,

unter der er seine Theaterberichte schreibt, als „Theaterfremdling" auflöst.[19]) Nun entsteht auch die Berliner Lokalposse, die Typen wie den Eckensteher Nante (Holtei) hervorbringt. Durch die bewegten Zeiten wird dann der literarische Witz durch den politischen abgelöst. Der Kladderadatsch und der Ulk entstehen. Der Roman wendet sich nun mehr utopischen Gesellschaftsbildern zu. Dagegen besteht die Posse noch lange weiter fort.

An diese Tradition knüpft Julius Stinde wieder an und schafft in der Figur der Frau Wilhelmine Buchholz (1882) einen neuen klassischen Berliner Typ. Von ihm bekennt Fontane: „Er hat seine Aufgabe am glänzendsten gelöst, beinah vollkommen" (Nachlaß S. 268). Die Frau Buchholz berichtet in launiger und unterhaltsamer Form an eine Zeitungsredaktion ihre Eindrücke über die Mitmenschen und das moderne Berlin. Sie ist die typische Spießbürgerin, die garnicht zu erkennen vermag, daß seit ihren Jugendtagen ein grundlegender Wandel der Zeiten vor sich gegangen ist. Die Wirkung des Buches liegt gerade in der Alltäglichkeit der dort vorgeführten Typen. Die Zahl der Humoristen steigert sich nun ins Unermeßliche. Einer ihrer bedeutendsten ist noch Julius Stettenheim, der die Figur des Meisterlügners Wippchen schafft. Einen anderen Weg beschreitet Heinrich Seidel in seinem „Leberecht Hühnchen" (1882). Auf ihn paßt so recht der Ausspruch der Witwe Pittelkow: „Verkleinern ist fast ebensogut wie verhübschen" (I. Bd. 5 S. 16). Er knüpft an Jean Paul an und schafft das Idyll in der Weltstadt. Er legt die Handlung an ihre Peripherie. Mit gemütvollem Humor betrachtet er von hieraus das Leben und Treiben der modernen Zeit. Eine Freude am Leben ist allen seinen Gestalten eigen, die es verstehen, durch ihre glückliche Gemütsverfassung alle Härten des Schicksals zu ihren Gunsten wieder umdenken zu können. Besonders reizvoll wirkt seine glückliche Mischung von Humor und Tragik.

Diesen Typen fügt Fontane seine Frau Jenny Treibel hinzu und schafft damit gleichzeitig die lebenswahrste und poetisch wirksamste dieser Gestalten. Als Zweck des Romans bezeichnet Fontane: „Das Hohle, Phrasenhafte, Lügnerische, Hochmütige, Hartherzige des Bourgeois-Standpunktes zu zeigen, der von Schiller spricht und Gerson meint" (F. B. II. S. 174). Auf eine Handlung verzichtet Fontane hier nahezu gänzlich. Sie tritt nur soweit in Erscheinung, als sie für die Charakterzeichnung erforderlich ist. Der ganze Roman ist lediglich auf das Gespräch eingestellt, das hier mit Virtuosität gehandhabt wird. Leider gehen heute dem Leser manche Pointen darin verloren, die auf Tagesereignisse anspielen. Auch hat das Buch keinen eigentlichen Helden, die Kommerzienrätin Treibel ist es nur in sehr bedingtem Maße. Dadurch hält sich

[19]) Vergl. „Plaudereien über Theater", S. 587.

Fontane die Hände vollkommen frei, um eine eingehende Zustandsschilderung geben zu können. Es wird keine Entwicklung der Charaktere gegeben, sondern eine bestimmte Lebenshaltung wird dem Spott und der Lächerlichkeit preisgegeben: die Bourgeoisie. Die typischen Requisiten Fontanescher Darstellungskunst bewähren sich hierbei aufs vortrefflichste: Die Unterhaltung, das Diner, die Landpartie. Das kurze Gespräch Jenny Treibels mit den Schmidts läßt diese drei Charaktere schon vollendet vor uns stehen. Schon das dritte Kapitel bringt einen Höhepunkt: das Diner bei Treibels. Hier und in dem gleichzeitig stattfindenden Professorenabend bei Schmidt sehen wir: der Bourgeois ist an keinen bestimmten Stand gebunden, sondern er bedeutet eine bestimmte Haltung dem Leben gegenüber. Es ist im wesentlichen geistiges und physisches Schmarotzertum, das sich in allen Kreisen findet. Auch der Professor Willibald Schmidt ist nicht ganz frei davon. Und selbst an Corinna müssen wir eine momentane Verirrung auf den Weg dorthin feststellen. Denn etwas anderes bedeutet doch ihre Augenblickslaune, den jungen Leopold Treibel für sich einzufangen, nicht. Die Tischunterhaltung wird gleichzeitig in einer feinen Abgestimmtheit geführt, die uns das besonders Lächerliche der einzelnen Bourgeoistypen trefflich vor Augen führt. Blickt man von hier aus einmal zurück auf den Sinn der früher bei Fontane dargestellten Tischgesellschaften, so läßt sich auch hierin ein Bedeutungswandel feststellen. In der ganzen bürgerlichen Dichtung des 19. Jahrhunderts spielen sie eine wesentliche Rolle. Sie sind ein typisches Zeichen für den gesellschaftlichen Verkehr und die Umgangsformen der Zeit. Ihre Wohlhabenheit findet darin einen beredten Ausdruck. So auch in den bisherigen Werken Fontanes, vor allem in der „L'Adultera" und „Cécile". Nun zeigt sich auch hierin eine gewisse Dekadenzerscheinung. Sie werden jetzt nicht mehr der Geselligkeit zuliebe gegeben, sondern bilden eine Konvention und arten vielmehr in Selbstzweck aus. Man nimmt an ihnen teil, um seiner Langeweile Herr zu werden. Von Schmidts Gesellschaft heißt es: „So versicherte beispielsweise jeder, ‚ohne den Abend eigentlich nicht leben zu können', was in Wahrheit nicht ausschloß, daß immer nur die kamen, die nichts Besseres vorhatten" (I. Bd. 5 S. 356). Aber Fontane ist mit dieser bürgerlichen Gesellschaft doch noch fest verwachsen. Er behandelt diese Entartung nur mit humorvoller Ironie. Das ändert sich in der folgenden Generation. Bei Thomas Mann führt diese Dekadenz zu einer skeptischen Lebenseinstellung dem Bürgertum gegenüber, die ihn alle positiven Werte überhaupt in Frage stellen läßt. Und bei Strindberg (Gespenstersonate) steigert es sich zu einer haßerfüllten Ablehnung.

Der Abstand vom Naturalismus zeigt sich auch hier wieder deutlich. Fontane tritt nirgendwo als Ankläger auf. Er will nur die ganze ihm unsympathische Welt der Lächerlichkeit preisgeben. Er-

staunlich ist die Sicherheit, mit der dieses gelingt. Die Folge zwanglos sich ergebender Situationen bewirkt es, daß auch die anfänglich ernsthaft angelegten Charaktere allmählich der Komik verfallen, so etwa Vogelsang und Helene, die in ihrem Hamburger Lokalpatriotismus stets verächtlich auf die Treibels herabblickt. Aber sie hat „angesichts der gemeinsamen Gefahr nur Teilnahme für ihre Schwiegermutter, als der „Trägerin des Hauses" und nur Haß für Corinna" (I. Bd. 5 S. 465). Und nun arbeitet sie tatkräftig an der zweiten Verbindung der Häuser Treibel und Munk, die sie bisher immer entrüstet zurückgewiesen hat. Vogelsang, der ehrliche Idealist, verfällt durch seine Naivität der Lächerlichkeit. Wie meistens bei Fontane, so bewirkt auch hier eine Landpartie die Schürzung des Knotens. Und dessen Lösung geht ganz unauffällig vor sich, ohne jeden großen Eklat. Corinna kommt in einer Unterhaltung mit der Haushälterin Schmolke wieder zur Besinnung. Und nun kann der vorher bestimmte Weg zu seinem Ziel geführt werden. Die ehrlichste Figur ist neben dem Professor Schmidt noch der alte Treibel.

Seine Personen zeichnet Fontane hier vielfach nach ziemlich naheliegenden Modellen.[20]) Das Haus des Kommerzienrates Treibel (Treutler) kennt er aus eigener Anschauung. Durch seine Schwester Jenny Sommerfeld, die ein häufiger Gast dort ist, erfährt er vielerlei Details über die Familie. Treibel und seine Söhne gibt er naturgetreu wieder, ebenfalls die Nebenpersonen, deren Namen er sogar kaum ändert. In der Kommerzienrätin selber zeichnet er ein getreues Bild seiner eigenen Schwester, wenn auch mit einigen Uebertreibungen. Für Corinna dient ihm seine Tochter Mete, die ihm zeitlebens innerlich besonders nahe gestanden hat. Der Professor Schmidt erinnert stark an Fontane selber. Allerdings ist dieser von dem etwas schulmeisterlichen Tone des ersteren stets frei gewesen. Auch die übrigen Professoren sind stark der Wirklichkeit entlehnt. Ebenfalls entsprechen die angeführten Schul-Dissertationen der Wirklichkeit. Manche Einzelheiten entnimmt er seinem Fragment gebliebenen ersten Berliner Roman „Allerlei Glück".

Der schon bei „Vor dem Sturm" erwähnte Lambert Shears hat in einem Aufsatz die Behauptung aufgestellt, dieser Roman sei in enger Anlehnung an Thackeray's „Pendennis" entstanden.[21]) Soweit er versucht, die Bedeutung Englands und der englischen Literatur für Fontane ganz allgemein darzulegen, kommt Shears wohl zu gültigen Ergebnissen. Die Bedeutung des Aufenthaltes in England ist für Fontane nicht hoch genug zu veranschlagen. Hier entwickelt

---

[20]) Vergl. Rosenfeld a.a.O., S. 34.

[21]) Thackeray's Pendennis as a source of Theodor Fontane's Frau Jenny Treibel. Publications of the Modern Language Association of America, Bd. 40 (1925).

sich der scharfe Beobachter der Menschen und ihrer Sitten. In der Fremde lernt er seine Heimat und Landsleute erst recht schätzen. Die Reise durch Schottland bildet die Vorstufe zu den Wanderungen. Die Charaktereigentümlichkeiten des Engländers setzt er in Parallele zu denen des Deutschen. Dabei blickt er ganz mit Thackeray's Augen auf das damalige England.[22]) Die englische Literatur wird ihm in diesen Jahren sehr vertraut, und er gibt später darin auch als Nebenverdienst häufig Unterricht. Zweifellos verdankt er den englischen Humoristen sehr viel. Neben Scott genießt Thackeray wohl seine besondere Vorliebe, er zieht ihn sogar Dickens gegenüber vor. Gewiß ist Fontane von diesen dreien mannigfaltig angeregt worden. In „Vor dem Sturm" kam ja schon Scotts Bedeutung zur Darstellung. Daneben bedarf auch Dickens einiger Erwähnung. In der Zeichnung ihrer Nebenpersonen und originellen Gestalten, wie etwa Hoppenmerieken, zeigt sich eine große Verwandtschaft zwischen beiden. Jeder versteht es meisterhaft, diese Figuren in häufig sich wiederholenden charakteristischen Redensarten auftreten zu lassen, wodurch sie sich dem Leser ganz besonders scharf einprägen. Und in Thackeray tritt Fontane eine Persönlichkeit entgegen, die das schon für London geleistet hat, was Fontane einige Jahrzehnte später für Berlin schaffen möchte. Aber bei einer näheren Betrachtung der Eigentümlichkeiten beider erkennt man, daß eine direkte literarische Beeinflussung wohl eine Unmöglichkeit darstellt. Thackeray selber hat sehr viel von einem Snob an sich, den er immer wieder lächerlich macht. Mit besonders scharfen Augen deckt er stets die ganze Unmoral seiner Zeit auf und bringt sie mit größtem Sarkasmus zur Darstellung. Dabei schwelgt er häufig mit Behagen in diesen Dingen, die er mit bitterem Spott übergießt. Kunst ist für ihn ohne Moral. In allem völlig anders ist Fontane. Er ist sich seiner bescheidenen Stellung in der Gesellschaft immer völlig bewußt. Und was alle seine Werke auszeichnet, ist gerade das hohe ethische Verantwortungsgefühl. Ihm gilt es vielmehr, die wahre sittliche Norm aufzuzeigen und im einzelnen Falle eine Abweichung davon psychologisch verständlich zu machen. Sein Humor ist ein heiteres über den Dingen Stehen und ein espritvolles Plaudern, während er bei Thackeray viel mehr mit Boshaftigkeit und Spottsucht vermischt ist. Was Fontane zu Thackeray hinzieht, ist vor allem die große Darstellungskunst menschlicher Charaktere. Fontane mag wohl das Beispiel Thackerays vor Augen gestanden haben, als er sich entschließt, eine Satire auf die Berliner Bourgeoisie zu schreiben. Denn in einer Besprechung von Paul Lindaus „Zug nach dem Westen" bedauert er ausdrücklich, daß uns noch ein großer Berliner Roman fehlt, „der die Gesamtheit unseres Lebens schildert,

[22]) Siehe „Aus England und Schottland", S. 213.

etwa wie Thackeray in dem besten seiner Romane „Vanity Fair" in einer alle Klassen umfassenden Weise das Londoner Leben geschildert hat" (Nachlaß S. 268). Diese Lücke ist nun auch durch „Frau Jenny Treibel" nicht ausgefüllt worden. Aber man sieht hieran doch, wo Fontane angeknüpft hätte, wenn er einer Anlehnung an Thackeray bedurfte, nämlich an „Vanity Fair". Eine gewisse Aehnlichkeit haben aber Frau Jenny Treibel und Pendennis in der Bedeutung dieser Romane für ihre Dichter. Thackeray gibt hier viel Persönliches, seine Modelle sind seiner nächsten Umgebung entlehnt. Und es ist gewiß, daß Fontane den Roman gekannt hat, da er seine Vorliebe für Thackeray häufig betont und dieser Roman von Kennern seiner Persönlichkeit als der feinsinnigste gepriesen wird. Und so mag Fontane sehr wohl durch dieses Beispiel dazu geführt worden sein, in seinem Roman auch einmal stärker als sonst üblich, seine eigene Person und nächste Verwandtschaft zur Darstellung zu bringen. Shears sagt (S. 213): „It is possible to write a formula which expresses the outlines of both books." Die Umrisse sind aber so gewaltsam gezogen und ebenfalls die Parallelen zwischen Blanche Amory und Jenny Treibel, daß Shears' Behauptung doch völlig zu Unrecht besteht. Auf diese Weise ließe sich jeweilig eine Beziehung zwischen zwei Werken nachweisen, die in einigen Punkten eine ähnliche Handlung und Charaktere haben. Er hätte sich an einem Vergleich beider Romane genügen lassen müssen, denn: „both are social satires. There is in each novel the same atmosphere of domestic intrige and the same semi-humorous treatment of secondary charakters" (S. 216). Alle übrigen Behauptungen sind gewaltsam konstruiert und entbehren jeglicher Grundlage. Wohl ergibt sich eine gewisse Beziehung zu Pendennis, diese ist aber völlig anderer Art, wie schon gezeigt, und sie bedingt keinerlei Abhängigkeit Fontanes von Thackeray.

Man muß wohl in Betracht ziehen, daß Fontane vielerlei literarische Anregung empfangen hat, aber einer direkten Beeinflussung ist er sehr selten unterlegen, ganz besonders nicht in seinen Romanen. Eine wesentlich bedeutendere Rolle spielt die englische Literatur für seine Balladen. In seiner Periode als Romanschreiber setzt er sich viel zu sehr mit der zeitgenössischen Literatur auseinander, als daß er seinen Blick nach rückwärts wenden kann auf die Dinge, die einst sein lebhaftes Interesse gefunden haben. Namen wie Zola, Turgenjew und Spielhagen sind zu dieser Zeit von erheblich größerer Bedeutung für ihn. Trotzdem darf man nicht verkennen, daß die englische Literatur auf die Gestaltung seiner künstlerischen Persönlichkeit einen wesentlichen Einfluß ausgeübt hat. Dieser liegt aber mittlerweile um dreißig Jahre zurück: in einer Zeit, da Fontane noch ein Werdender war. In dem fertigen Dichter Fontane noch die einzelnen

Quellen seines langen und vielarmigen Entwicklungsganges aufdecken zu wollen, muß angesichts seiner besonders starken Eigenpersönlichkeit als ein vergebliches Bemühen angesehen werden.

„Scheint es nicht, daß er alt, sehr alt werden mußte, um ganz er selbst zu werden?" so fragt Thomas Mann (a.a.O. S. 35), wohl einer der feinsten Kenner von Fontanes Persönlichkeit und Werk. Und in diesem Sinne bedeutet „Effi Briest" (1895) den Höhepunkt von Fontanes dichterischer Entwicklung, wo noch einmal alles zusammengefaßt wird, was der Dichter in seinen bisherigen Werken gegeben hat. Die meisten der hier dargestellten Personen und Probleme lassen sich irgendwo in seinen früheren Werken schon einmal auffinden. Aber alles tritt uns in einer solch verfeinerten Weise wieder entgegen, daß die Originalität dieses Werkes vollkommen gewahrt bleibt. In seiner eigenartig herben Schönheit und wehmutsvollen Stimmung zählt es zu dem unvergänglichen Besitz der Weltliteratur und steht ebenbürtig neben Flauberts „Madame Bovary" und Tolstois „Anna Karenina".

Bemerkenswert für den allmählich zum konsequenten Realisten sich entwickelnden Fontane ist, daß in dieser Dichtung, die den Höhepunkt seines Schaffens bedeutet, ein starker irrationaler Zug vorhanden ist. Der Dichter verliebt sich geradezu in seine Heldin, er nimmt entschieden Partei für sie und wahrt keineswegs die sonst so sehr angestrebte Objektivität. Es erklärt sich schon daraus, was für Fontane der innere Antrieb zur Gestaltung der Effi Briest gewesen ist. An Spielhagen schreibt er: „Die ganze Geschichte ist eine Ehebruchsgeschichte wie hundert andere mehr und hätte, als mir Frau L. davon erzählte, weiter keinen großen Eindruck auf mich gemacht, wenn nicht die Scene beziehungsweise die Worte: „Effi komm", darin vorgekommen wären. Das Auftauchen der Mädchen an den mit Wein überwachsenen Fenstern, die Rotköpfe, der Zuruf und dann das Niederducken und Verschwinden machten solchen Eindruck auf mich, daß aus dieser Scene die ganze lange Geschichte entstanden ist" (Br. II. S. 378). Dieses Bekenntnis zeigt wieder einmal deutlich, daß Fontane trotz gewisser Annäherung an die Tendenzen des Naturalismus diesem doch sehr fremd gegenübersteht und viel mehr der Generation seiner Altersgenossen hinzuzuzählen ist.

Das Werk zeigt sich auch gänzlich frei von den sonst häufig auftretenden üblichen Mängeln der Komposition. Trotz des äußeren Umfanges ist nirgendwo ein Abschweifen in Nebensächlichkeiten festzustellen. Jede einzelne Situation und Gesprächsäußerung hat ihr festes Gefüge in dem Ganzen, keine könnte man als überflüssig ansehen wollen. Die Handlung verläuft in einem Kreise, sie beginnt in Hohen-Cremmen mit der glücklichen Mädchenzeit Effis und endet dort mit der Effi, die wieder zum Kinde werden möchte. Anfang und Ende zeigen sie in einem Ma-

trosenkittel auf einer Schaukel dahinschwebend. Was dazwischen liegt, ist der Leidensweg einer Frau, die infolge ihrer romantisch-phantastischen Veranlagung das Leben in seiner krassen Form nicht meistern kann und darum scheitert. Sie ist eine Fee, die in der Hand der grausamen Menschen zerbricht. Diese allmähliche Erdrosselung vollzieht sich in drei Etappen. Die erste zeigt Effis Kampf mit dem Dämon (Kapitel 7—14), ihr Symbol ist der Chinesenspuk. Auf der zweiten Stufe (15—22) hat der Versucher leibliche Gestalt angenommen in dem Major Crampas. Die Schlittenfahrt (13. Kapitel) versinnbildlicht hier Effis Zustand. Wie der Boden unter dem Gespann versinkt, so unterliegt auch Effi unfehlbar ihrer eigenen Unsicherheit. Und nun muß die Katastrophe eines Tages hereinbrechen. Es wird noch ein retardierendes Moment eingeschaltet: die Uebersiedlung nach Berlin und das dortige Leben (23—26). Ein an sich gleichgültiger Zufall (vergl. Br. II S. 386) führt den Zusammenbruch herbei und läßt das so heiter begonnene Spiel in eine ergreifende Tragödie umschlagen (27—31). Aber dem Dichter ist das Schicksal seiner Heldin ans Herz gewachsen. Er kann nicht eher scheiden, als bis ein Epilog eine wehmutsvoll verklärte Abschlußstimmung über das Ganze ausbreitet. Ueberall ist die Linienführung vollkommen mühelos, der Dichter steht souverän über seinem Stoffe. Fontane meint: „Vielleicht ist es mir so gelungen, weil ich das Ganze träumerisch und fast wie mit einem Psychographen geschrieben habe. Sonst kann ich mich immer der Arbeit, ihrer Mühe, Sorgen und Etappen erinnern — in diesem Falle garnicht" (Br. II S. 341). Aber trotz dieses Bekenntnisses glaubt Behrend doch mit Benutzung der erhaltenen Niederschriften nicht weniger als sieben Stufen des Romans wahrscheinlich machen zu können.[23]) woraus sich wiederum ersehen läßt, welch ein peinlich sorgsamer Arbeiter Fontane stets gewesen ist. Er bezeichnet sich auch häufig selbst als einen „Bastler und Pussler".

Dieselbe innere Geschlossenheit wie der Aufbau zeigen auch die Charaktere. Sie gelingen so überzeugend, weil Fontane von ihnen ausgeht und nicht vom Problem, wodurch häufig ein Mißlingen festzustellen war (Schach, Unterm Birnbaum, Graf Petöfy). Effi wirkt in allen Situationen durchaus glaubhaft. Der Anfang zeigt sie uns als übermütiges Kind im Kreise ihrer Gespielinnen. Das Dahinschweben auf der Schaukel versinnbildlicht sehr feinsinnig ihr ganzes Wesen. Aber sie bleibt trotzdem kein Luftgebilde, sondern der Dichter versteht es gleich, ihr plastische Form zu geben. Ein unverwüstlich heiteres Temperament besitzt

---

[23]) Fritz Behrend: Nachwort zu „Effi Briest". Jahresgabe der Maximiliansgesellschaft für 1926 und 27 mit Steinzeichnungen von Max Liebermann.

sie, dazu gänzlich unsentimental und voller Liebe zu den Ihrigen. Sie ist eine geistreiche Person, aber sie wirkt doch nie altklug wie bisweilen Corinna. Und andererseits hat sie auch nicht soviel von der „Dalbrigkeit" einer Käthe Rienäcker, die Botho oft so genierlich ist. Ihr ist ein Hang nach Spiel und Abenteuer eigen. Sie benötigt ständig Zerstreuung und Anregung, die ihre Langeweile bekämpfen. Nach dem Zeugnis ihrer Mutter hat sie zweierlei: „Vergnügungssucht und Ehrgeiz" (II. Bd. 2 S. 162). Sie hat kein eigentliches tieferes Gefühl für die Liebe, die große Leidenschaft ist ihr fremd (vergl. S. 156). In allem einen äußersten Gegensatz bildet Innstetten. Er ist ein Mann von Charakter, Prinzipien und Grundsätzen. Und Effi hat keine, das quält und ängstigt sie und läßt sie Furcht vor ihm empfinden (vergl. S. 157). Die Gespräche hierüber und die Briefe aus ihrer Verlobungszeit lassen gleich einen gewissen Zweifel an der geeigneten Gattenwahl aufkommen. Die Stimmung für die künftigen Ereignisse bereitet sich allmählich vor. Sie wird noch verstärkt durch die Briefe Effis von der Hochzeitsreise. In ihrer Form sind sie ein Meisterstück, das Wesentliche darin ist, was Effi verschweigt, was ihre Mutter auch gleich fühlt: „Das arme Kind. Sie hat Sehnsucht" (S. 165). Hochzeitsbriefe aus Italien sind uns schon in der L'Adultera (17. Kapitel) begegnet. Vergleicht man beide, so zeigt sich deutlich, wie sehr sich Fontanes Kunst verfeinert hat. Hier haben wir nur eine Aufzählung von Sehenswürdigkeiten. Dort sind sie der beredteste Ausdruck für Effis Stimmung, obwohl sie in der Hauptsache auch nur von Besichtigungen erzählt. Aber jetzt sind die kleinsten Nüancen kennzeichnend für den seelischen Zustand der Schreiberin. Sie hat den ehrlichen Willen, zu ihrem Gatten in ein inniges Verhältnis zu treten. Aber dieser Formelmensch, der seine Gattin nur als ein interessantes Erziehungsobjekt ansieht, kann sich die Liebe einer solchen Person unmöglich erringen. Die Lebensbedingungen in Kessin tragen weiter dazu bei, eine Annäherung unmöglich zu machen. Daher ist der Ehebruch Effis in dem Augenblick der Versuchung nur zu verständlich. Es ist das Gefühl des Unbefriedigtseins, der Langweile und Neugier, die ihre Hingabe bedingen, nicht die Liebe. Folglich muß die Wirkung auch ganz andersartig sein, als es bei Melanie von der Straaten der Fall ist. Letztere bricht die Ehe aus Liebe zu dem Verführer und leitet daraus das Recht ihrer Handlung ab, was sie zu einer Verfechterin der Frauenemanzipation werden läßt, die in enge Verwandtschaft zu Ibsens Gestalten tritt. Ganz anders Effi! Infolge des mangelnden Liebesgefühles wagt sie den entscheidenden Schritt nicht, und ein ähnliches Schuldgefühl, wie es Botho gegenüber Lene stets empfindet, bleibt an ihr haften. Sie lebt in einem beständigen Angstgefühl, es könne eines Tages die Entdeckung kommen. „Ja, Angst quält mich und dazu Angst über mein Lügenspiel. Aber Scham über

meine Schuld, die habe ich nicht oder doch nicht so recht oder doch nicht genug, und das bringt mich um, daß ich sie nicht habe" (S. 368). Erst im Laufe der Jahre, als „der alte Kaiser Wilhelm, der auf dem Hofball gnädige, huldvolle Worte an die schöne junge Frau, „von der er schon gehört habe", gerichtet hatte, da fiel es allmählich ab von ihr" (S. 372). Diese Betonung wirkt umso feinsinniger, als nun die schließliche Entdeckung doppelt tragisch zur Wirkung kommt. Eine Gegenüberstellung mit der Geheimrätin Zwicker (30. und 31. Kapitel) beleuchtet Effis Wesen noch einmal besonders. Ihre Schuld ist ähnlich die der Anna Karenina, welche durch ihren Ehebruch das Leben ihres Gatten vernichtet, die darum die Rache des Schicksals umso stärker trifft. Effi zeigt auch eine gewisse Verwandtschaft zu Cécile, die ebenfalls ohne ihre Schuld unter Mitwirkung ihrer Eltern in eine mißliche Lebensstellung hineingeraten ist, die zu meistern ihr die Kraft fehlt. Aber der alte Fontane ist doch milder in seiner Lebensanschauung geworden, er hat sich der George Sand „comprendre c'est pardonner" vollkommen zu eigen gemacht und läßt Effi eines natürlichen Todes sterben, dessen Ursachen sich wieder völlig aus ihrem Charakter ergeben. Dagegen ist Céciles Ende noch gewaltsam herbeigeführt worden. Bei allen verwandten Charakterzügen, die Effi zu früheren Gestalten zeigt, läßt sich also eine unendliche Verfeinerung der psychologischen Kunst feststellen.

Alle übrigen Figuren kommen nur skizzenhaft zur Darstellung, allerdings in solch vorzüglicher Weise, daß sie vollkommen plastisch vor uns stehen. Sie werden nur soweit herangezogen, als sie für Effis Handeln erforderlich sind. Als Gegenspieler fällt natürlich Innstetten die größte Rolle dabei zu. Er ist einer jener Ordnungsnaturen, deren Handeln stets nach starrsinnigen Prinzipien geregelt ist und denen Fontane stets auffallend unsympathisch gegenübersteht. Er hat seine Vorstufe im Waldemar, St. Arnaud und Schach. Sie alle sind das Opfer gesellschaftlicher Konventionen, denen sie in ihrem lediglich auf Aeußerlichkeiten eingestellten Wesen unterliegen müssen. Innstetten ist wohl ein ausgezeichneter Beamter, ein Karrieremacher, aber es fehlt ihm die eigentliche menschliche Seele. Vor allem ist er kein Liebhaber (vergl. S. 234—35), er vermag nicht in Effi die große Leidenschaft zu erwecken, sondern er betrachtet sein Eheleben wie seinen täglichen Dienst. Dazu ist er der geborene Pädagoge, der glaubt, seine junge Frau ständig erziehen zu müssen, was sie stets nur noch weiter von ihm abbringt. Die Unterredung mit Wüllersdorf (27. Kapitel) enthüllt erst seinen Charakter völlig. Nicht Rachegefühl beherrscht ihn, sondern die Rücksicht auf die Paragraphen der Gesellschaft bestimmen ihn. Im Grunde sieht er die Lächerlichkeit seines Handelns doch ein, worüber er sich durch Sophisterei hinwegzusetzen sucht. Aber auch ihn trifft die Strafe für seine Hartherzig-

keit. Er läuft schließlich in einer Sackgasse fest, aus der er nicht mehr heraus kann (vergl. 35. Kapitel). Auch sein Lebensglück ist dahin und eine schwermütige Skepsis sein Gewinn. Und das letzte Wort in einer Unterhaltung mit seinem Kollegen Wüllersdorf bleibt diesem überlassen, der ihn daran gemahnt, daß es ohne „Hilfskonstruktion" im Leben überhaupt nicht gehe.

Auch die meisten übrigen Nebenpersonen sind uns in ähnlicher Gestalt schon früher einmal begegnet. Der alte Briest ist eine vefreinerte Wiederholung von Kommerzienrat Treibel und Van der Straaten. Ziehen wir die gleichzeitig entstehenden „Kinderjahre" heran, so ist eine große Aehnlichkeit mit Fontanes Vater festzustellen. Er steht dem ganzen Treiben als ein interessierter Beobachter fern, sein schönster Charakterzug ist seine tiefe Menschlichkeit, die für alles seine Entschuldigung findet: „Das ist ein weites Feld." In dieser passiven Rolle liegt aber auch seine Mitverantwortlichkeit an Effis Geschick. Deren treue Dienerin Roswitha ist danz das Gegenstück zu Corinnas Helferin, der alten Schmolke. Beide zeichnen sich durch unbedingte Treue und Anhänglichkeit ihrer Herrin gegenüber aus und bestimmen bisweilen durch ihr Eingreifen die Handlung wesentlich zu deren Gunsten. In dem Apotheker Gieshübler hat Fontane den schönsten poetischen Gewinn aus seinem früheren Berufe gezogen. Er hat sich zum Standpunkt der Resignation und des Verzichtes dem Leben gegenüber durchgerungen, aber eben darum bejaht er es und hängt mit ganzer Liebe an ihm. Er ist wahrhaft der gute Geist Effis. Sein Gegenpol ist Crampas, ein bei allem Leichtsinn doch bezwingend liebenswürdiger Mensch, dessen tiefer Skeptizismus ihn zum Spieler mit dem Leben gemacht hat. „Er lebt gern und ist zugleich gleichgültig gegen das Leben. Er nimmt alles mit und weiß doch, daß es nicht viel damit ist" (S. 391). Und er selber meint: „Wer gerade gewachsen ist, ist für Leichtsinn. Ueberhaupt ohne Leichtsinn ist das ganze Leben keinen Schuß Pulver wert" (S. 265). Es erscheint durchaus glaubhaft, daß eine Person wie Effi ihm gegenüber unterliegen muß. Als eine Vorstufe zu dieser Figur könnte man Gordon betrachten. Aber ihm haftet nicht mehr dessen Schwerfälligkeit an, wodurch er umso überzeugender wirkt.

Auch einigen sonstigen Situationen sind wir schon früher begegnet. Effis Badereise macht Käthe Rienäcker auch schon einmal. Und wie dieser sich die Madame Salinger zugesellt, so ist Effis Begleiterin die Geheimrätin Zwicker. Ein Wiedersehen zwischen Mutter und Tochter ist schon in der L'Adultera (20. Kapitel) gezeigt worden. Doch hier ist diese Scene für das Gefüge des Romans vollkommen unwesentlich. Dazu wirkt sie blaß und unwahrscheinlich. Den Ausspruch: „Wir haben keine Mutter" glauben wir einfach nicht. Nun gestaltet Fontane dasselbe Moment zu dem Höhepunkt des ganzen Werkes, das in zwei Stufen zunächst

vorbereitet wird. Als Effi ihre Tochter zufällig einmal wiedersieht, erwacht in ihr der Wunsch nach einem öfteren Zusammentreffen. Dies zu bewirken, gilt Effis Besuch bei der Ministerin, wobei sich ihr Muttergefühl in dem wundervollsten Lichte zeigt. Und so muß das Mißlingen dieses Zusammentreffens Effi mehr erschüttern als alles Vorangegangene. In Annies dreimaliger Antwort: „O gewiß, wenn ich darf" glauben wir, noch einmal Innstetten vor uns zu haben. Es ist jede Redewendung auf das feinste psychologisch motiviert und in dem Vorangegangenen verursacht. Wir glauben, eine dramatische Scene vor uns zu haben, wie sie Fontane nie wieder geschaffen hat. Eine Schilderung der Ostsee enthält schon der „Graf Petöfy". Hier bleibt sie nur Beigabe als eine Erzählung Franziskas. Jetzt bildet sie den Hintergrund allen Geschehens. Kessin ist Fontanes zweite Jugendheimat Swinemünde. Wie stark diese auf ihn eingewirkt hat, zeigen deutlich „Meine Kinderjahre" (1894). Ließ sich häufig eine allzu behagliche Breite in der Darstellung von Land und Leuten und ihrer Gewohnheiten feststellen, so ist hier überall straffste Konzentration erreicht.

Bei „Effi Briest" läßt sich in manchen Einzelheiten eine ganz merkwürdige Aehnlichkeit zu Flauberts „Madame Bovary" feststellen.[24]) Zwar finden sich bei Fontane nie eingehendere kritische Aeußerungen über Flaubert, dessen Name nur in Unterhaltungen in den Romanen uns einigemale begegnet (Petöfy, Quitt), so daß er diesen wohl nur wenig bekannt hat. Denn sonst wäre wohl eine eingehende Auseinandersetzung mit Flaubert sehr wahrscheinlich gewesen, da dieser als Begründer des Naturalismus in Frankreich schon längst die neuen stilistischen Theorien durchgeführt hat, um die auch Fontane so sehr sich bemüht. Seine Definition des naturalistischen Romans entspricht in allem den Forderungen Flauberts.[25]) Eine Beinflussung oder gar die Veranlassung der Effi Briest ist aber die Madame Bovary keineswegs gewesen. Vielmehr stützen sich beide Romane auf eine wahre Begebenheit. Aber die Aehnlichkeit einiger Scenen läßt doch mit Bestimmtheit darauf schließen, daß Fontane bei der Abfassung sich der „Madame Bovary" durchaus bewußt ist und gewisse Einzelheiten ihr entlehnt. Die Gruppierung der Hauptpersonen ist im wesentlichen dieselbe. Effi und Emma entsprechen sich in vielen Zügen. Beide wachsen auf dem Lande auf und werden nach Bestimmen ihrer Eltern verheiratet, ohne daß sie eine rechte Liebe zu ihrem Ehegatten empfinden. Ihr Leben geht weiter in einer Kleinstadt dahin, was für sie umso bedrückender wirkt, da sie in ihrer Ehe nicht das ersehnte

---

[24]) Vergl. auch Hanna Geffken: „Effi Briest und Madame Bovary". Das literarische Echo Februar 1921.

[25]) Vergl. E. Aegarter: „Theodor Fontane und der französische Naturalismus". Bern Diss. 1922, S. 20.

Glück gefunden haben und äußerer Abwechslung sehr bedürftig sind. Ein nützlicher Gesellschafter wird beiden der Aptoheker des Ortes. Aber Homais ist die bittere Karikatur eines Kleinstadtphilisters, während Gieshübler eine der liebenswürdigsten Erscheinungen ist, die Fontane je geschaffen hat. Ein treuer Gefährte wird beiden Frauen ihr Hund, der sie häufig über Stunden der Verlassenheit hinwegtröstet. Die Ehegatten sind infolge ihres Berufes und Charakters nicht dazu geeignet, das Dasein der Frauen zur Zufriedenheit zu gestalten. Sie sind keine Liebhaber. Von Bovary heißt es: „Seine Gefühlswallungen richteten sich jetzt nach der Uhr, er umarmte sie zu ganz bestimmten Stunden. Es war eine Gewohnheit wie andere Gewohnheiten, ein Nachtisch, den man nach der langweiligen Mahlzeit im Voraus mit Bestimmtheit erwartet."[26]) Und bei Fontane: „Um zehn war Innstetten dann abgespannt und erging sich in ein paar wohlgemeinten, aber etwas müden Zärtlichkeiten, die sich Effi gefallen ließ, ohne sie recht zu erwidern" (S. 235). Es ist nur zu verständlich, daß die so unbefriedigten Frauen bei der ersten Gelegenheit dem Ehebruch nicht widerstehen können. Die Annäherung machen beide Verführer auf den gemeinsamen Reitausflügen. Hierbei entwickelt sich schließlich ein intimeres Verhältnis, das den Keim der Katastrophe enthält. Mit allem Raffinement verstehen nun beide Frauen, diese Beziehungen vor der Welt zu verheimlichen. Sie können vortrefflich ihren Mitmenschen ein Komödienspiel vorführen. Von Emma heißt es: „Von dieser Stunde an war ihr Leben nichts anderes als ein einziges Lügengewebe . . . Die Lüge ward ihr zum Bedürfnis, zur Manie, zur Unterhaltung" (S. 321). Etwas abgeschwächt ist es bei Effi: „So kam es, daß sie sich, von Natur frei und offen, in ein verstecktes Komödienspiel mehr und mehr hineinlebte. Mitunter erschrak sie, wie leicht es ihr wurde" (S. 311).

Hiermit sind aber auch die Aehnlichkeiten zwischen Emma und Effi erschöpft. Die gleiche Schuld ruft doch in beiden eine völlig verschiedene Veränderung hervor. Emma ist ein typisch romantischer Charakter, ihr muß das Leben unter den Händen zerrinnen, da sie es nirgendwo zu erfassen versteht. Auch ein anderer Mann als Bovary hätte sie vor dem Untergang wohl kaum bewahren können. Sie haßt die Wirklichkeit des Alltäglichen. Ihre leidenschaftlich sinnliche Natur läßt sie Schritt für Schritt tiefer versinken. Und nachdem alle ihre Illusionen zerstört sind, muß sie freiwillig in den Tod gehen. Ganz anders dagegen Effi. Ihr haftet nichts von dieser krankhaften Romantik an. Trotz ihres feenartigen Wesens steht sie doch auch andererseits auf festen Füßen mitten im Leben. Ihr Fehltritt ist lediglich eine augenblickliche Verwirrung der Gefühle, nicht Liebe und Leidenschaft treiben sie. Daher

[26]) In der deutschen Ausgabe bei Hesse und Becker, S. 56.

kann sie einen Läuterungsprozeß durchmachen, dem der volle Erfolg nur versagt wird durch das starre konventionelle Ehrgefühl ihres Gatten. Der Gegensatz erklärt sich auch aus dem Zwecke beider Werke. Der Naturalist Flaubert lebt ständig in einem erbitterten Kampf mit der Romantik, die er in sich nicht überwinden kann. Die Unmöglichkeit romantischer Lebenshaltung aber soll an Emma gezeigt werden, woraus sich die Unbarmherzigkeit des Dichters seiner Heldin gegenüber erklärt. Daneben soll vor allem die Schädlichkeit des üblichen Erziehungswesens angeklagt werden, die uns in Emmas und Karls Jugendjahren gezeigt wird. Fontane aber hält sich hier in der Problematik ganz auf der Linie seiner übrigen Gesellschaftsromane. Ihm kommt es vor allem darauf an, das Krankhafte und Unnatürliche unserer Gesellschaftsmoral aufzuzeigen. Flaubert sucht uns mit dem Tode seiner Heldin zu versöhnen, indem er sie durch die letzte Oelung mit einer Art von religiöser Weihe umgibt, ihre Sünde war ihr Ideal. Fontane dagegen gibt einen wehmütigen Ausklang. Effi ist bei ihrem Tode, der nur die Folge einer frühen Veranlagung ist ‚mit aller Welt versöhnt und scheidet ohne jeglichen Groll. Gerade das versöhnliche Element ihres Charakters macht sie uns so liebenswert und hebt ihre Tragik umso mehr hervor. Auch an den übrigen Personen zeigt sich bei Fontane gegenüber Flaubert eine größere Liebenswürdigkeit. Es sind sympathischere Menschen, die dem Ganzen eine stärkere innere Anteilnahme des Lesers sichern, während er bei Flaubert sich häufig voller Abscheu wegwenden wird.

Auffallend bei Fontane ist, daß er trotz seiner französischen Abstammung überhaupt nur sehr geringe Beziehungen zur französischen Literatur hat. Mit Ausnahme von Zola scheint er wohl wenig davon gekannt zu haben. Das zeigt eine Briefstelle, die auf Zola Bezug nimmt: „Wenn alle modernen französischen Romane so sind, hat Spielhagen allerdings recht, ihnen Komposition abzusprechen“ (F. B. II S. 29). In seinen Werken erwähnt er bisweilen einige Namen wie Flaubert, Zola, Maupassant, aber stets wird das Renommee dieser Romane in einem etwas zweifelhaften Licht dargestellt. In seinem letzten Lebensjahre zollt er einmal dem Tagebuch der Brüder Goncourt seine höchste Anerkennung. Sein Temperament und seine Weltanschauung lassen ihn mehr nach dem Norden hinblicken. Und so findet er in der englischen Literatur das ihm Gemäße: die Verklärung des Häßlichen, Vermeidung aller Aufdringlichkeit, feine Ironie und heiteren Humor. Es ist wohl Spielhagen gewesen, der Fontane von einer genaueren Kenntnisnahme der französischen modernen Literatur immer zurückgehalten hat, indem er stets gerne seine Ueberlegenheit über diese dartut, die selbst Fontane bei aller Unkenntnis doch einmal etwas zu stark betont erscheint (vergl. F. B. II S. 60).

V. Kapitel

Die Spätwerke

Die Ehrungen, die Fontane an seinem siebzigsten Geburtstage zuteil wurden, wiederholen sich fünf Jahre später. Nun promoviert ihn die Berliner Universität auf Antrag von Erich Schmidt zum Ehrendoktor, was auf den gänzlich unfeierlichen Fontane doch einen gewaltigen Eindruck macht (vergl. B. II S. 330). Der „Ulk" meint wohlwollend — spöttisch:

Fontane ist nun schön heraus.
Doktor wurde das alte Haus.
Und will er nicht bürgerlich mehr bleiben,
So kann er sich auch von Tane schreiben.

Wie nun äußerlich sein Leben den Höhepunkt erreicht hat, so hat auch seine Kunst in der „Effi Briest" die letzte Vollendung erfahren. Die Tragik, die wir in so manchen Spätwerken großer Künstler beobachten können, bleibt auch Fontane nicht erspart. Sie bricht plötzlich über ihn herein und macht sich vor allem bemerkbar in dem Aufgaben eines Spannungszustandes. Die Schöpferkraft geht zur Neige. Es wird kein neues Leben mehr gestaltet. Die sinnliche Empfindsamkeit des Künstlers steigert sich zu einer geistigen Schau der Dinge, die keine plastische Wirklichkeit mehr formen kann, sondern ans Visionäre grenzt. Er hält noch einmal eine Rückschau über sein ganzes Schaffen. Nicht mehr leidenschaftliche Parteinahme fesselt ihn an dieses oder jenes, sondern er steht als ein Abgeklärter da, der sich mit der Unmöglichkeit letzter Erkenntnis abgefunden hat.

Halte dich still, halte dich stumm,
Nur nicht forschen, warum? warum?
Nur nicht bittre Fragen tauschen,
Antwort ist doch nur wie Meeresrauschen.
Wie's dich auch aufzuhorchen treibt,
Das Dunkel, das Rätsel, die Frage bleibt. (I. Bd. 1 S. 44).

Und die so lange Reihe menschlicher Gestalten, die Fontane bisher getreu nach dem Leben geformt hat, beschließt er durch die Zeichnung einiger Idealfiguren, wie sie der Dichter gerne haben möchte. Diese treten uns zunächst in den „Poggenpuhls" (1896) entgegen. Hier haben wir reine Milieuschilderung, die an Hand von einigen Situationen dargelegt wird. Das Mißliche einer solchen Technik erkennt Fontane klar. Daher zögert er auch mit einer

Zusendung an Spielhagen, da es fast wie ein Protest gegen dessen Romantechnik wirke, die er unbedingt für richtig halte (vergl. Br. II S. 408). Und an anderer Stelle bekennt er: „Das Buch ist kein Roman und hat keinen Inhalt. Das „Wie" muß für das „Was" eintreten" (Br. II S. 418). Dieses zeigt uns, wie eine verarmte adelige Familie den Geist ihrer Tradition trotz allen Lebensnöten hochzuhalten versteht. Jedes der fünf Kinder tut es auf seine eigene Weise, wodurch aber die Harmonie des Ganzen nie gestört wird, sondern höchstens kleine Reibungen entstehen, die die reizvollsten Situationen bewirken und zu einer feinen Charakteristik der einzelnen Personen führen. Die Mutter, eine Bürgerliche, hat sich die Gesinnung des Adels nicht aneignen können. „Die hat sich zu sehr quälen müssen, und da vergeht es einem", sagt die Haushälterin Friederike von ihr (II. Bd. S. 69). Aber ihr ganzes Leben steht lediglich im Dienste der Poggenpuhls. Sie verzichtet gerne auf alles, wenn nur in den Kindern die alte Familientradition hochgehalten wird. Sie ist eine hohe Lebenskünstlerin, die fast aus dem Nichts eine Familie würdig zu erhalten versteht. Allen Härten des Daseins weiß sie doch auch wieder die guten Seiten abzugewinnen. Die drei Töchter repräsentieren die Poggenpuhls jede auf eine besondere Weise. Die älteste vertritt lediglich die Würde der Familie, die eine ruhmreiche Vergangenheit hinter sich hat, die mittlere versteht es, durch ihre praktische Veranlagung das schwierige Los der Familie vielfach zu bessern. Die jüngste ist zugleich die am fortschrittlichsten Gesinnte. Sie sieht sehr wohl, daß in Zukunft ein neuer Adel aus den jüdischen Hochfinanzkreisen entstehen wird. Daher neigt ihre Sympathie nach dieser Seite hin, wodurch aber ihr Familienbewußtsein keinerlei Einbuße erleidet. Willig tragen diese Frauen alle Entbehrungen, damit in den beiden Söhnen die Familie würdig fortlebe. Diese vertreten sie auch wieder jeder auf besondere Art. Durch die große Gewissenhaftigkeit des älteren führt dessen Weg sehr bald in den Generalstab. Der jüngere glänzt lediglich durch „Schneidigkeit". Er ist von einer liebenswürdigen Leichtsinnigkeit und neigt bei allem Standesgefühl doch nie zur Ueberheblichkeit.

Die Charakteristik der einzelnen Typen ist Fontane ausgezeichnet gelungen. Die vielen Gespräche geben ein deutliches Bild von ihnen. Aber in der Gestaltung der Handlung, die zwar bei Fontane nie von großer Bedeutung gewesen ist, zeigt sich doch klar die lähmende Wirkung des Alters. Sie wird in dem zweiten Teil ganz willkürlich nach Schlesien verlegt, ohne jegliche Motivierung. Und mit dem Tode des Onkels, durch dessen Testament die Familie eine wesentliche Verbesserung ihrer Lage erfährt, setzt die Handlung plötzlich aus. Vergebens fragt sich der Leser danach, was wohl die Zukunft der einzelnen Familienmitglieder sein wird und wie

die Lösung so mancher vorher angedeuteter Verwicklungen gedacht ist.

Das Werk will eben nur eine Charakterstudie sein und nichts mehr. Den so geliebten märkischen Adel zeigt der Dichter in einer Idealform, wie er Preußen groß gemacht hat. Doch wie so oft vorher, mißversteht man Fontane auch hier. Die Poggenpuhls „wurden abgelehnt, weil der Adel in dem Ganzen eine kleine Verspottung erblicken könne — Totaler Unsinn. Es ist eine Verherrlichung des Adels, der aber, soviel kann ich zugeben, klein und dumm genug empfindet, um das Schmeichelhafte darin nicht herauszufühlen" (Tagebuch, Fontane — Buch S. 192). Sind uns bisher bei Fontane nur immer einzelne Vertreter des Adels begegnet, so wird hier die Frage nach der Berechtigung des Adels als Stand aufgeworfen und seine Stellung innerhalb der neuen Gesellschaft dargelegt. Aber hier faßt Fontane das Problem noch nicht politisch, wie er es ursprünglich für den „Stechlin" plant, sondern rein ökonomisch und gesellschaftlich. Bei dem Erscheinen der Wanderungen hat man Fontane „Servilismus dem Adel gegenüber" vorgeworfen (vergl. Br. I S. 236). Und doch hat kein zweiter wie er den Adel stets einer scharfen und gerechten Kritik unterworfen. Wie immer in seinem Leben, so können ihm auch hier bei aller Sympathie doch nicht die mannigfachen Schwächen entgehen, die er oft in harten Worten geißelt. Man muß vor allem zwischen der gesellschaftlichen und politischen Stellung des Adels unterscheiden. Jene findet die größte Bewunderung Fontanes, diese lehnt er entschieden ab. Bei seinen Wanderungen durch die Mark lernt er ihre Gastfreundlichkeit von der günstigsten Seite her kennen. Er findet sie auf ihrer eigenen Scholle so ganz anders, als wie sie sich in der Fremde geben und gedenkt noch im hohen Alter mit Freude und Dankbarkeit der reizvollen und glücklichen Stunden, die er an ihrem Herd genossen hat. Als ihre Tugenden erkennt er: „Ein gut Teil Gutmütigkeit, ein noch größeres von gesundem Menschenverstand und ein allergrößtes von Kritik. Und diese Kritik ist das Beste."[1]) Trotzdem das Alter Fontane immer demokratischer werden läßt, bewahrt er ihnen gegenüber doch seine alte Liebe. In „Von zwanzig bis dreißig" heißt es: „Aber wohin ich auch noch geschoben werden mag, ich werde immer zwischen politischen Anschauungen und menschlichen Sympathien zu unterscheiden wissen, und diese menschlichen Sympathien habe ich ganz ausgesprochen für den märkischen Junker" (II Bd. 4 S. 314). Diese Mischempfindung dem Adel gegenüber findet sich häufig in seinen Briefen wieder. „Die Kerle sind unausstehlich und reizend zugleich" (Br. II S. 59). Diese menschlichen Sympathien sind es nun, denen die Entstehung der Poggenpuhls zu verdanken ist. Aber merkwürdig ist, daß Fon-

[1]) Schlußwort zu den Wanderungen IV. Band „Spreeland", S. 454.

tane nicht den so von ihm geliebten Landadel schildert, sondern den seinem eigentlichen Boden entwurzelten, der in der Weltstadt seiner ursprünglichen Kraftquelle beraubt ist. Nun ist es ein umso größeres Lob für den Adel, wie Fontane zeigt, daß auch der von seiner einstigen Höhe herabgestiegene Stand doch würdig seine alte ruhmreiche Tradition aufrecht zu erhalten weiß. Das gleiche Thema behandelt Ompteda in seinem „Sylvester von Geyer" (1897). Während er aber ein großes Kulturbild des ganzen Adels um die Jahrhundertwende gibt, reizt Fontane doch nur die Darstellung eines einzelnen Falles.

Das Thema ist in diesen Jahren besonders aktuell. Der Adel versteht es nicht mehr, der neuen Zeit Rechnung zu tragen. Er trauert seiner verlorengegangenen früheren Machtstellung nach und zieht sich in eine höchst unfruchtbare Opposition zurück. Sogar der Kunst stellt er sich feindlich gegenüber, worunter selbst eigene Standesgenossen wie Wildenbruch und Liliencron schwer zu leiden haben. Der Mahner aus ihren eigenen Reihen entsteht in Ernst von Wolzogen, der 1895 seine Broschüre schreibt: „Linksum kehrt, schwenkt — Trab. Ein ernstes Mahnwort an die eigenen Klassen und den deutschen Adel insbesondere". In früheren Zeiten sei der Adel der Vorkämpfer des Fortschritts gewesen. Erst seit dem 18. Jahrhundert habe der Adel seine Aufgabe vergessen und sich zu feigem Herrendienst herabgewürdigt. „Und seit der Zeit hat er in verhängnisvoller Verblendung seine Aufgabe darin gesehen, unter allen Umständen das Alte gegen das Neue zu verteidigen". Hat dieser die Zügel aus der Hand gegeben, so ist das moderne Judentum Träger der Kultur geworden. Das geistige und gesellige Leben Berlins ist im Laufe des 19. Jahrhunderts völlig in seine Hände übergegangen. Und Fontane betont häufig dessen Verdienste auf diesem Gebiete, die ihm alleine zukämen und keineswegs dem Adel deutscher Nation. Die meisten der ihm nahestehenden Freunde der letzten Lebensjahre wie Lazarus, Brahm und Schlenther, gehören dem Jugentum an. Und aus diesen Kreisen ist man bei des Dichters 75. Geburtstag voller Aufmerksamkeit gegen ihn, während der Adel, den Fontane in seinen Wanderungen und Gedichten so häufig verherrlicht hat, keinerlei Notiz davon nimmt (vergl. das Gedicht „An meinem Fünfundsiebzigsten). Aber das Ueberhandnehmen des Judentums stimmt ihn doch besorgt, und regiert werden will er keineswegs von den Juden (vergl. Br. II S. 24). Ein näheres Eingehen auf das Problem des Judentums ist in dem nicht zur Ausführung gelangten „Storch von Adebar" geplant gewesen.

Bei allen menschlichen Sympathien ist ihm der Adel aber politisch doch sehr gegen den Strich (vergl. Br. II S. 251). Hier teilt er den Standpunkt des ihm auch persönlich nahestehenden Wolzogen. Und als Gegensatz zu den Poggenpuhls, der die mensch-

lichen Sympathien betont, ist der „Stechlin" (1898) ursprünglich als kleiner politischer Roman geplant gewesen, der diese Seite des Adels zeigen sollte. Er beabsichtigt eine „Gegenüberstellung von Adel, wie er bei uns sein sollte, und wie er ist" (Br. II S. 388). Anscheinend hat Fontane sogar ursprünglich an eine entschiedene Ablehnung des Adels gedacht.[2]) Er schreibt noch 1897 an F. Paulsen: Ich hoffe, Ihnen in Jahresfrist einen Roman überreichen zu können. Er ist auch patriotisch, aber er schneidet die Wurst von der andern Seite an und neigt sich mehr einem Zieten — und Blüchertum zu." Allmählich aber wächst der Roman zu einem Gegenwartsbilde heran. Die Doppelstellung Fontanes dem Adel gegenüber kommt deutlich zum Ausdruck. Der politische Gegensatz tritt im Verlaufe des Romans immer mehr zurück, und die menschliche Sympathie bewirkt ein alles verklärendes Abschlußbild des Adels. Die Alterstragödie eines Standes wird uns in ergreifender Weise vorgeführt. Dieser hat das Heraufkommen einer neuen Zeit nicht erkennen wollen, daher muß er ungeachtet seiner sonstigen Tugenden zugrunde gehen. In einem so weit gespannten Rahmen ist es Fontane möglich, noch einmal seine ganze Weltanschauung niederlegen zu können. So kann auch das Problem eines Romans, der „Likedeeler", der Störtebecker und den Kommunismus behandeln soll (vergl. Br. II S. 343—47), wenigstens zum Teil vom Stechlin übernommen werden, der dann das persönlichste Bekenntnis Fontanes geworden ist.

Kein zweiter Roman Fontanes hat während der Arbeit, die bis 1895 zurückgeht, eine solche Umwandlung erfahren wie dieser. Petersen hat die merkwürdige Tatsache feststellen können, daß er ursprünglich als ein Entwicklungsroman geplant gewesen ist. Es sollte der Kampf zwischen Alt und Neu gezeigt werden, der in dem Gegensatz von Vater und Sohn zum Ausdruck kommt. Der alte Stechlin sollte den Adel vertreten, wie er ist. Waldemar sollte sich allmählich durch die Erziehung Lorenzens zu dem fortschrittlichen Adel entwickeln, wie er sein soll. Auf einen Bildungsroman weist noch das Tagebuch Waldemars im 12. Kapitel hin, das ursprünglich viel ausgedehnter gedacht war. Es sollte alle wichtigen Ereignisse für die innere Entwicklung Waldemars ausführlich berichten, so besonders die Englandreise. Ihr kommt in diesem Plane eine besondere Bedeutung zu, weil hier Waldemar den großen Weitblick gewinnt, der ihn zu einem Ueberwinder des Borussismus werden lassen soll. Aber Fontanes Kunst ist doch der Darstellung einer inneren Entwicklung immer abgeneigt gewesen, weshalb auch der geplante Roman „Allerlei Glück" nicht zur Ausführung gekommen ist. Seine Autobiographie gibt ebenfalls lediglich Zu-

[2]) Vergl. Petersen: „Fontanes Altersroman". Euphorion 29, S. 11.

standsschilderung und Milieu. Und nur dieses ist es, was den strengen Realisten zur Darstellung reizt. Er sieht Menschen und Welt in ihrem Sosein, nie in ihrem Werden. Dieser Zustand wird aber mit einer Schärfe und Vollständigkeit erfaßt, daß er schon ein überreiches Material zur Gestaltung bietet. Daneben auch noch das Werden der Dinge betrachten zu wollen, wäre eine schier übermenschliche Aufgabe. Spekulativer Betrachtung ist Fontane immer abgeneigt gewesen. Auch sein ausgeprägter Sinn für die Geschichte läßt ihn niemals fragen, wie es geworden ist, sondern die einzelnen Persönlichkeiten fesseln ihn und die Anekdote. So muß auch Fontane diese ursprüngliche Absicht bei fortschreitender Arbeit zwangsläufig aufgeben. Und aus dem Plan einer Gegenüberstellung des Adels, wie er ist, und wie er sein soll, wird lediglich die Darstellung des wirklichen Zustandes. Die Reichstagswahl wird zu einem Symbol des politischen Niederganges des Adels. Damit verschiebt sich auch wieder das Schwergewicht von Waldemar auf den alten Stechlin. Diesen gestaltet dann der Dichter mit der ganzen Liebe, die er je für den Adel empfunden hat. Sogar soweit geht diese Neigung, daß der alte Dubslav zu einem Selbstporträt heranwächst. Umso wirkungsvoller kommt nun die Tragik des Buches zum Ausdruck, die darin liegt, daß der von Dubslav vertretene Stand trotz aller menschlichen Liebenswürdigkeiten und Qualitäten zum Untergang bestimmt ist, da er aus Mangel an Weitblick sich den Forderungen des Tages kurzsichtig entgegenstellt, statt in ihnen, wie zu früheren Zeiten, mit der Führung voranzugehen.

Fontane, der in seinen Romanen immer um ein wirksames Leitmotiv besorgt gewesen ist, darin sich stets die Stimmung des Ganzen deutlich ausprägt, wählt hier als solches den Stechlinsee. Schon gleich auf der ersten Seite erfahren wir, wie der stille abgelegene See doch auf ganz eigenartige Weise mit der ganzen Welt verbunden ist. Und so wird er zum Symbol der Handlung, das bei bedeutsamen Wendungen immer wiederkehrt. Und besonders wird es von Melusine einmal betont: „Und vor allem sollen wir, wie der Stechlin uns lehrt, den großen Zusammenhang der Dinge nie vergessen. Sich abschließen heißt sich einmauern, und sich einmauern ist Tod“ (II Bd. 3 S. 316). Den See hat Fontane auf seinen Wanderungen 1873 kennengelernt. Die Sage muß wohl damals einen besonderen Eindruck auf ihn ausgeübt haben (vergl. Br. II S. 125), da er sich ihrer soviel später noch genau entsinnt. Neben der Erinnerung zieht er noch die Landkarte heran und entwirft ursprünglich einen genauen Situationsplan, der in fortschreitender Arbeit dann den Bedürfnissen des Romans entsprechend zurechtgerückt wird.

Als wesentlichstes Charakterisierungsmittel hat bei Fontane immer der Dialog gedient. Durch seine feine Gesprächstechnik

entwickeln sich die Charaktere immer vor dem Leser. Aber diese Kunst der Differenzierung versagt ganz in diesem letzten Werk. Fontane will nicht mehr gestalten, er möchte lediglich noch seine Meinung zu allen Gegenwartsproblemen sagen. Er hält Rückschau auf ein langes und wechselvolles Dasein und legt nun einen großen Schatz von Lebensweisheit nieder. Daher kann ein ästhetischer Betrachter wie Wandrey diesem Werke auch nicht voll gerecht werden. Zwar hat sich Fontanes Gesprächstechnik verselbständigt, sie dient nur noch seiner Redelust, aber man kann ihm darum gewiß nicht böse sein. Wir hören immer einen Menschen reden, dessen Liebenswürdigkeit und Weltkenntnis uns auf das sympathischste berühren. Wer die einzelnen Sprecher sind, ist ziemlich gleich in dem Buch, es kommt nur darauf an, was der Gesamtinhalt ist. Dieselben Redewendungen finden wir nun auf eine ganze Reihe von Personen übertragen. Dabei ist für den zum tiefen Skeptiker gewordenen alten Fontane charakteristisch, daß er allgemein geltenden Sentenzen doch immer wieder schnell eine gewisse Einschränkung anhängt. So sagt der alte Stechlin einmal: „Unanfechtbare Wahrheiten gibt es überhaupt nicht, und wenn es solche gibt, so sind sie langweilig." An anderer Stelle: „Ich bin kein Frondeur. Fronde mir gräßlich und paßt nicht für uns. Bloß mitunter, da paßt sie vielleicht doch." Eine Ueberfülle von Aphorismen ist in dem ganzen Werk verstreut. So die berühmte Charakteristik der Engländer: „Sie sagen Christus und meinen Kattun". Oder: „Heldentum ist Ausnahmezustand und meist Produkt einer Zwangslage" u. a. Einen reichen Vorrat an typischen Redewendungen, die gewöhnlich den verallgemeindernden Beisatz „meist", „in der Regel", „alle" oder „immer" bei sich haben, steht sämtlichen Personen zur Verfügung. Dazu eine Menge von Anekdoten und Gesprächen, die auf Zukunftsprobleme hinweisen, geben dem Roman ein so lockeres Gefüge, daß von einer Einheit nicht mehr die Rede sein kann. Er nähert sich bis zu einem gewissen Grade wieder den Zeitromanen des Jungen Deutschland.

Spielhagens Gesetz von der „Objektivität" beachtet also Fontane hier garnicht mehr, die Subjektivität des Dichters steigert sich nun aufs höchste. Petersen erklärt den „ausgleichenden Fontanestil" entstanden durch das unaufhörliche Verbessern und Abschleifen, worin nach Fontanes eigenem Ausspruch immer drei Viertel seiner Arbeit besteht, wodurch die charakteristischen Unterschiede im Tonfall der einzelnen Personen verwischt werden. Der Dialog bietet auch wenig Gegensätzlichkeiten mehr, die meisten Personen sind im Wesentlichen gleichgestimmt. Die Unterhaltung dient häufig nur noch zur Bestätigung des einen gegenüber dem, was der andere sagt. Eine Folge davon ist, daß die Hauptpersonen recht mangelhaft charakterisiert werden. Am deutlichsten ist noch das Bild des alten Dubslav gestaltet, das der Pastor Lorenzen in seiner

Grabrede (S. 440) noch einmal zusammenfaßt: „Sah man ihn, so schien er ein Alter, auch in dem, wie er Zeit und Leben ansah; aber für die, die sein wahres Wesen kannten, war er kein Alter, freilich auch kein Neuer. Er hatte vielmehr das, was über alles Zeitliche hinaus liegt, was immer gilt und immer gelten wird: ein Herz. Er war kein Programmedelmann, kein Edelmann nach der Schablone, wohl aber ein Edelmann nach jenem alles Beste umschließenden Etwas, das Gesinnung heißt. Er war recht eigentlich frei . . . Er hielt es mit den guten Werken und war recht eigentlich das, was wir überhaupt einen Christen nennen sollten. Denn er hatte die Liebe. Nichts Menschliches war ihm fremd, weil er sich selbst als Mensch empfand und sich eigner menschlicher Schwäche jederzeit bewußt war . . . All das war sein: Friedfertigkeit, Barmherzigkeit und die Lauterkeit des Herzens. Er war das Beste, was wir sein können, ein Mann und ein Kind." Dazu finden wir sämtliche Charaktereigenschaften Fontanes bei ihm wieder: das gänzlich Unfeierliche, die Abneigung der Phrase, Ueberheblichkeit und Voreingenommenheit gegenüber, die Freude am Kleinen und Unbedeutenden, sofern es bezeichnend ist für das Wesentliche, und vor allem eine unumschränkte Lust am Plaudern.

Ein auffallend ähnlicher Charakter ist der Graf Barby. Waldemar bemerkt von ihm: „Wie ein Zwillingsbruder von Papa; derselbe Bismarckkopf, dasselbe humane Wesen, dieselbe Freundlichkeit, dieselbe gute Laune" (S. 137). Sie verkörpern beide ein edles humanes Menschentum. Sonst zeigt sich in ihnen aber doch eine große Verschiedenheit. Märkischer Junker und schlesischer Magnat stehen sich in ihnen gegenüber. Der alte Stechlin hat dreißig Jahre an seinem See verbracht, während Barby die gleiche Zeit als Botschaftsrat die Welt gesehen hat. „Und an der Themse wächst man sich anders aus als am Stechlin" (S. 137). Noch deutlicher zeigt sich der Gegensatz in dem gesellschaftlichen Verkehr beider Häuser. Bei Stechlin bilden den Umgang meist kleine bürgerliche Leute, die sich nach irgendeiner Seite durch Originalität auszeichnen. Das Barbysche Haus ist ein Sammelpunkt auserlesener Gesellschaft, wo konfessionelle und politische Unterschiede keine Rolle spielen. Das Wangenheimsche Haus, dessen Güte Fontane sovieles verdankt,[3]) hat hier offenbar zum Vorbild gedient. Aber die Gleichheit ihrer Gesinnung führt Stechlin und Barby innerlich ganz nahe und läßt in den wenigen Stunden des Beisammenseins ein inniges Freundschaftsgefühl entstehen.

Den völligen Gegensatz zu Dubslav bildet seine Schwester Adelheid. Sie ist wohl eine sehr praktisch veranlagte Persönlichkeit, was ihre Wahl zur Domina rechtfertigt. „Was aber, trotz solcher Vorzüge, den Verkehr mit ihr so schwer machte, das war die tiefe

[3]) Vergl. das Wangenheimkapitel im Fontane-Buch, S. 107.

Prosa ihrer Natur, das märkische Enge, das Mißtrauen gegen alles, was die Welt der Schönheit oder gar der Freiheit auch nur streifte" (S. 97). Vor allem aber will sie umschmeichelt sein. Sie hat einen ausgeprägten Familiensinn und überträgt ihre ganze Liebe auf ihren Neffen Waldemar. Ihren äußersten Gegenpol bildet die Gräfin Melusine. In diesen beiden verkörpern sich „Stiftsdame und Weltdame, Wutz und Windsor, vor allem enge und weite Seele" (S. 444). Melusine ist in diesem Roman die Lieblingsfigur Fontanes. Und in ihrer Lust am Plaudern übertrifft sie alle übrigen bei weitem. Ihr Name sagt schon genug über ihren Charakter aus, worauf auch häufig angespielt wird (S. 127, 165, 333). Sie erobert sich alle Herzen im Sturm durch ihre heitere Anmut und ihre espritvolle Kunst der Unterhaltung. Ihr Charakter wird weniger geformt, da sie ja für den Gang der Handlung unwesentlich ist. Ihr fällt mehr die Aufgabe des geistreichen Raisonneurs zu, wodurch sie bisweilen indirekt auf Hauptpersonen einen wesentlichen Einfluß ausübt. Dieses Lieblingsgeschöpf des Dichters wird immer wieder aufs neue mit soch reizvollen Einzelzügen bedacht, daß wir dem alten Stechlin völlig beistimmen müssen: „Das ist eine Dame und ein Frauenzimmer dazu. So müssen Weiber sein". (S. 295). Aber bisweilen redet aus ihr doch eine etwas zu lebenskluge Person, die zu der sonstigen Leichtigkeit nicht recht passen will (vergl. besonders S. 316). Ist sie die gesprächigste Person, so ist ihre Schwester Armgard die schweigsamste. Nur einmal gelingt es uns, einen Einblick in ihren Charakter zu gewinnen, wo sie sich zwischen Maria Stuart und Elisabeth entscheiden soll. Ihr aber bedeutet mehr als beide Elisabeth von Thüringen: „Andern leben und der Armut das Brot geben — darin allein ruht das Glück. Ich möchte, daß ich mir das erringen könnte. Aber man erringt sich nichts. Alles ist Gnade" (S. 286).

Wie schon erwähnt, ist ursprünglich geplant gewesen, daß Waldemar zu dem Adel sich entwickelte, wie er sein soll. Von diesem Werdegang ist ihm nur noch wenig geblieben. Er ist im wesentlichen das verjüngte Abbild seines Vaters. Fontane charakterisiert ihn nur wenig, er ergeht sich mehr in Reflexionen, die zwar seine Stellung zu vielen Gegenwartsproblemen kundgeben, aber doch kein abgeschlossenes Charakterbild formen. Daß er sich mehr zu Armgard als zu Melusine hingezogen fühlt, liegt in einer größeren Gleichheit ihrer Gesinnung begründet. Ist ihr Vorbild Elisabeth von Thüringen, so hat auf Waldemar der portugiesische Dichter Joao de Deus mit seinem Liebesevangelium einen besonderen Eindruck gemacht (vergl. S. 185). Sonst neigt Waldemar doch mehr als sein Vater auf die Seite des Liberalismus. Er sucht stets, sich mit dem neuen Zeitgeist auseinanderzusetzen und tritt in vielen Stücken offen auf seine Seite. Dubslav sieht mit einiger Besorgnis, welchen Weg Waldemar geht. Demgegenüber aber kann Lorenzen

auf das Verhältnis von König und Kronprinz hinweisen. Letzterer halte nie, was man von ihm erwarte. Anfangs versuche er immer, mit einem Volksbeglückungsprogramm aufzuwarten, nur nicht auf lange. „Und nach einem halben Jahr lenkt der Neuerer wieder in alte Bahnen und Geleise ein" (S. 431). Dessen sind wir auch bei Waldemar sicher. Und sein erster Schritt dazu ist, daß er nach seiner Verheiratung die militärische Laufbahn aufgibt und sich auf das Schloß Stechlin zurückzieht.

Neben dem alten Stechlin ist die bedeutsamste Figur der Pastor Lorenzen. Wenn die märkischen Junker Fontanes Lieblinge sind, so stehen doch gleich an zweiter Stelle die Landpastoren. Diese sind ihm im Verein mit den Lehrern die beste Stütze auf seinen Wanderungen gewesen, und er spricht ihnen dafür auch im Schlußwort der Wanderungen seinen besonderen Dank aus. In den meisten seiner Werke spielen sie eine Rolle. Und hier behandelt der Pfarrer das für den Roman so bedeutsame soziale Problem. Anfänglich ist der Pastor Lorenzen lediglich als ein guter Anekdotenerzähler gedacht gewesen. Erst im Laufe der Arbeit wächst sich seine Stellung zum Vertreter einer Ideenrichtung aus. Das hängt mit der christlich-sozialen Bewegung zusammen, die 1896 ihren Höhepunkt erreicht und bei Fontane lebhaftes Interesse findet. Er sammelt sich allerhand Zeitungsberichte hierüber, um sie für die Romangespräche verwerten zu können. Lorenzen vertritt eigentlich vielmehr Fontanes Stellung zu Alt und Neu als Dubslav. Er ist ein überzeugter Demokrat, der aber auch klar die Pflichten erkennt, die sich aus der nun gewonnenen Freiheit ergeben. Und bei aller Begeisterung für das Neue, respektiert er doch das Alte, sofern es ihm als achtenswert erscheint. Er spricht es einmal deutlich aus: „Nicht so ganz unbedingt mit dem Neuen. Lieber mit dem Alten, soweit es irgend geht, und mit dem Neuen nur, soweit es muß" (S. 37). Und so sind für ihn seine christlich-sozialen und sozialistischen Ideen nur ein Rückgreifen auf das ursprüngliche Christentum, das noch nicht von Kirchlichkeit entstellt ist. Im Grunde genommen ist er bei aller Modernität doch eine völlig konservative Natur. Aber er vertritt einen positiven Konservativismus und nicht einen solchen, dessen Wollen über den eigenen „Kartoffelsack" nicht hinausgeht. Was er dem alten Stechlin nachrühmt, gilt auch von ihm. Sein Bekenntnis hat weniger das Wort als das Tun. Sein Leitstern ist die christliche Liebe, die Bergpredigt.

Alle diese Figuren werden weniger als Charaktere vor uns aufgebaut, sie haben vielmehr bestimmte Ideen zu vertreten. Hier sind es nicht die Menschen, die wie sonst immer bei Fontane im Vordergrund stehen, sondern der Dichter will einmal seine Ansicht in allen Weltanschauungsfragen niederlegen. Daher treten uns auch in den meisten Personen keine Kontraste entgegen, sondern sie zeigen alle eine gewisse Angleichung. Sie sollen ja nur die Be-

kenntnisse ihres Dichters wiedergeben, demzufolge sie natürlich auf ein Eigenleben verzichten müssen.

Wie Fontane in dem alten Stechlin ein freigestaltetes künstlerisches Abbild seiner Persönlichkeit gegeben hat, so hat es auch Wilhelm Raabe in dem alten Medizinalrat Feyerabend (Altershausen) getan. Und zwischen diesen Abbildern läßt sich eine ganz auffallende Aehnlichkeit feststellen. Eine reiche Lebenserfahrung hat beide Gestalten zur Resignation dem Leben gegenüber geführt. Alles Feierliche und Phrasenhafte lehnen sie entschieden ab. Das Alltägliche und das gewöhnlich mißachtete Kleine ist ihnen ans Herz gewachsen. Und wenn der alte Feyerabend mit Vorliebe in den Parks seiner Stadt spazierengeht, wo er sich besonders von den jungen Dirnen und Kindern auf den Bänken angezogen fühlt, so nimmt Stechlin die kleine Agnes in sein Haus, die die helle Freude seiner letzten Lebenstage wird. Und unter dem, was Fontane noch gefällt, zählt er besonders einen „Backfisch mit einem Mozartzopf" auf. Auch in vielen übrigen Dingen beurteilen diese Gestalten das Leben ganz ähnlich. Und wenn der Geheimrat Feyerabend bei der Feier seines siebzigsten Geburtstages am liebsten sich aus „Schämigkeit und Bescheidenheit unter die Tafeldecke verkriechen" möchte,[4]) so gibt das auch ganz Fontanes Stimmung wieder, der sich bei dieser Gelegenheit auch höchst unwohl an seinem Platze findet.

Eine nähere Betrachtung beider Dichter zeigt überhaupt eine Fülle von Aehnlichkeiten, denen aber auch wesentliche Gegensätze gegenüberstehen. Ihre Gemeinsamkeit besteht in einem edlen Menschentum. Die Liebe zu diesen treibt sie immer wieder zu neuer Gestaltung an. Völlig unvoreingenommen treten sie allem gegenüber, jede Ueberheblichkeit ist ihnen fremd. Gewiß vertreten beide entschieden ethische Forderungen, aber keinerlei Verurteilung wird den entgegen Handelnden zuteil, sondern ihre eigene Größe und Freiheit führt sie zu einem verzeihenden Verstehen. Die Milde aller menschlichen Schwäche gegenüber ist ihre edelste Tugend. Im übrigen aber stellt ihr Naturell einen fundamentalen Gegensatz dar. Mystiker und Sinnenmensch stehen sich in ihnen gegenüber. Der eine gestaltet aus innerem Erleben heraus, der andere gibt psychographisch die Eindrücke wieder, die die Welt in ihrer Mannigfaltigkeit ihm geboten hat. Raabes Weltanschauung ist metaphysisch begründet, Fontane steht dem Rationalismus viel näher So ist das Werk Raabes eine ständige Auseinandersetzung mit sich selbst, während bei Fontane immer der Reflex der Umwelt wiedergegeben wird. Nach anfänglicher Gestaltung historischer Romane schildern sie beide ihre Zeit. Und Raabe schreibt die innere Geschichte seines Volkes. Das innere Erleben seiner Zeit zwingt ihn

[4]) W. Raabe: Sämtliche Werke III. Bd. 6, S. 242.

immer wieder zur Auseinandersetzung mit ihr. Fontane sieht mehr den äußeren Wandel der Epoche, den er dank seiner scharfen Beobachtungsgabe zur Darstellung bringt. Dabei stimmt sie beide die Entwicklung der Zeit zu äußerster Sorge um das Schicksal des deutschen Volkes. Und sie erheben ihre Stimme als Mahner und Wegweiser. Sie wollen Führer des Volkes sein auf dem Wege zu neuem Menschentum und wiedererweckter Innerlichkeit und Selbstbesinnung, das mit der Last des zur hohlen Form gewordenen Ueberkommenen gründlich aufräumt und eine Wiederbesinnung auf die ewigen Werte darstellt. Sie bilden daher in ihrer Weltanschauung weniger Gegensätze, als sie beide einander ergänzen. Raabe ist der Romantik noch viel stärker verbunden, Fontane dagegen strebt schon dem Naturalismus zu.

Hieraus erklärt sich auch der grundlegende Stilunterschied beider. Da Raabe immer wieder sein eigenes Ich zur Darstellung bringt, muß sich dem auch die äußere Form fügen. Raabe gibt die Vergangenheit seiner Menschen durch die Erinnerung und gestaltet durch Illusionen ihre Zukunft. Dadurch werden ihre Lebenswege vielfach verschlungen und geheimnisvoll. Führt ihre Bahn teilweise geradenwegs weiter, so liebt es Raabe doch auch häufig, den Weg zu mystifizieren. Er bringt gerne dem Leser immer wieder neue Ueberraschungen, wodurch das Ganze häufig undurchsichtig wirkt. Dazu durchbricht er immer seine Illusionen wieder durch humoristische und parodistische Einfälle, die einen tiefen Einblick in das zerrissene Innere des Dichters geben. So wird seine Form schwerfällig und eigenwillig, sie wird ganz dem inneren Gehalte untergeordnet. Ganz im Gegensatz hierzu ist Fontanes Stil klar und leicht zu durchschauen. Er will sich ja nicht selbst darstellen, sondern seine Umgebung in ihrer vollen Wirklichkeit und mannigfaltigen Abstufung. Daher kommt er notwendigerweise zur Dialogform, während Raabe die Icherzählung bevorzugt. Fontane hält sich mehr im Hintergrunde, er deutet mehr an. Er ist eine Natur, der sich scheut vor der Preisgebung seiner innersten Gefühle, so begnügt er sich mit Andeutung derselben. Das hat auch zur Folge, daß der Humor beider völlig andersartiger Natur ist. Bei Raabe ist er die Freude an der Ueberwindung aller Zwiespälte und Zweifel. Er ist das glückhafte Lächeln, das die endliche Befreiung aus schweren Kämpfen hervorruft. Fontanes Humor stammt von der Ironie und Spottlust ab. Er ist bei ihm die Ueberlegenheit eines Weltmannes, mehr das „Darüberstehen, das heiter souveräne Spiel mit den Erscheinungen dieses Lebens". Er wird mehr durch den gallischen Esprit, den er seiner Abstammung verdankt, bestimmt. Raabes Ahnen sind Goethe, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Immermann. Für Fontane bilden Wegweiser Scott, Alexis, Thackeray, Zola und Spielhagen.

Im übrigen bietet ihre Art der Darstellung auch mannigfaltige Berührungspunkte. Beide sind in ihren Erzählungen leidenschaftliche Briefschreiber, worin sie gleiche Meisterschaft entwickeln. Dabei treffen wir häufig in diesen eine ganz auffallende Uebereinstimmung in der Beurteilung der zur Sprache kommenden Dinge an. Dazu verstehen sie sich ausgezeichnet auf die Namengebung, die bei ihnen schon immer wesentliche Eigenschaften der Charaktere enthüllt. Sie ist keine Spielerei bei ihnen, sondern jeder betont häufig das Sinngemäße, das ihnen zugrundeliegt. Sie lieben beide das Anekdotische und haben eine besondere Freude an allen anscheinend kleinen Dingen. Die Phrase ist ihnen gleich verhaßt und jeder besitzt ein tiefes echtes Nationalgefühl, das aber nie den Blick für die eigene Schwäche verschleiert und sich in keinerlei Redensarten erschöpft. Ihre weltanschauliche Verwandschaft ist also sehr stark. Und wenn die Naturalisten Fontane als ihren Führer verehren, so können sie auch Raabe ihre Achtung nicht versagen. Aber der Weg, der beide zu dieser Stellung dem Leben gegenüber führt, ist völlig verschieden. Und hierdurch wird der Gegensatz ihres Stils und der Technik der Darstellung bedingt.

Man pflegt allgemein, den „Stechlin" mit „Vor dem Sturm" zu vergleichen . Und diese Parallelität gilt sowohl der künstlerischen Technik, als auch dem ideellichen Gehalt. Die Komposition entspricht ganz der des Erstlingswerkes. Es ist wieder eine Wanderung durch die Mark. Die gleichen Persönlichkeiten treten nochmals vor uns hin. Diese beiden Werke bedeuten Anfang und Ende eines Jahrhunderts, das die grundlegendsten Wandlungen gesellschaftlicher Daseinsbedingungen mit sich gebracht hat. Der „Stechlin" bedeutet wieder den Anbruch einer neuen Zeit. Schildert der erste Roman die Vorbereitung einer nationalen Erhebung zur Abschüttelung des Joches der Fremdherrschaft, so kündet der „Stechlin" den Anbruch eines neuen Jahrhunderts an, dessen brennendstes Problem die Frage des sozialen Ausgleichs der Klassenunterschiede ist. Dort geht es um die Wiedergeburt der nationalen Selbstständigkeit, hier sind Demokratie und Sozialismus der Kernpunkt der meisten Gespräche. Und zwischen diesen beiden Polen verläuft die ganze Entwicklung des Prosadichters Fontane. Diese dritte und bedeutsamste Periode des Dichters hat die beiden vorhergegangenen als Balladenschreiber und Wanderer notwendigerweise zur Voraussetzung. Sie formen seine künstlerische Technik und bilden eine reiche Menschenkenntnis und Lebenserfahrung aus. „Vor dem Sturm" bedeutet gleichzeitig Abschluß dieser beiden Epochen und Uebergang zu einer neuen, die im „Stechlin" ihren Abschluß findet. Letzterer bedeutet zwar nicht ihren Höhepunkt, der vielmehr zwischen „Irrungen Wirrungen" und „Effi Briest" liegt, sondern gibt ebenfalls wieder wie „Vor dem Sturm" einen Ueberblick über den zurückgelegten Lebensabschnitt. Die zwei

Jahrzehnte, die beide Romane voneinander trennen, bedingen natürlich einen viel reicheren ideelichen Gehalt des „Stechlin". Diese Periode hat ja Fontane in einer ständigen Auseinandersetzung mit seiner Zeit gezeigt, in der ein scharfer Kampf um alle Tradition geführt wird. Fontane wirft sich weder zum Verteidiger des Alten auf, noch wird er der Bannerträger der neuen Zeit. Er bekundet Ehrfurcht vor der Vergangenheit, aber Leben und Schaffen gehört ganz der Gegenwart. So heißt es im „Stechlin": „Ich respektiere das Gegebene. Daneben aber freilich auch das Werdende, denn eben dies Werdende wird über kurz oder lang abermals ein Gegebenes sein. Alles Alte, soweit es Anspruch darauf hat, sollen wir lieben, aber für das Neue sollen wir recht eigentlich leben" (S. 316). Und der Weg zu diesem Neuen wird in der Kunst durch Turgenjew, Zola und Spielhagen gewiesen. In der Weltanschauung leitet ihn sein scharfer und unbefangener Blick für das Tatsächliche und eine tiefe Abneigung gegen alle zur Aeußerlichkeit erstarrten Daseinsformen, die den Sinn der wahren Werte nur allzu häufig vollkommen entstellt haben. Alles, was auf sein Inneres in seinen Mannes- und Altersjahren von wesentlichem Eindruck gewesen ist, kommt im „Stechlin" noch einmal zur Sprache. Er bildet daher eine Lebensrückschau in seiner Fülle von Ereignissen und Gestalten. In dem, was hier zur Sprache gebracht und vorgeführt wird, liegt zugleich ein Bekenntnis. Hier offenbart sich die reiche Persönlichkeit des Dichters am vollkommensten, wodurch das Werk trotz seiner großen künstlerischen Schwächen ebenbürtig neben den übrigen steht. Jeder Kenner und Liebhaber Fontanes wird den „Stechlin" besonders bevorzugen, wie es namentlich Thomas Mann bekundet hat. Wenn auch keines der Werke Fontanes von der ungemein reizvollen und liebenswürdigen Gestalt des Dichters isoliert werden kann, so hat sie sich doch im „Stechlin" am deutlichsten abgebildet. „Denn wie er ganz zuletzt war, so war er eigentlich" (II. Bd. 1 S. 471). Dieses Wort über den Vater gilt gleichermaßen auch für den Sohn.

Hiermit ist das Werk Fontanes getan. Hätte auch ein längeres Leben noch manche Pläne zur Ausführung kommen lassen, so würden sie doch nichts Neues mehr über den Dichter haben aussagen können. Alles, was den leidenschaftlichen Plauderer in seinem Leben interessiert und bewegt hat, ist zur Darstellung gekommen. Die Aufgabe ist vollendet. Und so erfaßt den fast Achtzigjährigen eine tiefe Sehnsucht nach dem Ende, denn der Weg war lang und oft beschwerlich.

Mein Leben, ein Leben ist es kaum,
Ich gehe dahin, als wie im Traum.

Wie Schatten huschen die Menschen hin,
Ein Schatten dazwischen ich selber bin.

Und im Herzen tiefe Müdigkeit —
Alles sagt: Es ist Zeit.

Der Kreis der alten Freunde ist immer enger geworden. Die Weggenossen der Jugend- und Mannesjahre sind fast alle dahin. Eine junge Generation ist an ihre Stelle getreten, die mit inniger Liebe an dem Alten hängt. Da wird ihm dann schließlich am 20. September 1898 die Erlösung zuteil.

Schluß

Fontanes Erbe

Die Kunst Fontanes ist zu sehr mit seiner eigentümlichen Persönlichkeit verbunden, als daß eine neue Schule von ihm ausgehen konnte. Aber sie hat mannigfach als Vorbild gedient. Nimmt man die Erzählungstechnik Fontanes im wesentlichen herüber, so verschiebt sich doch in der folgenden Generation das Verhältnis dem Bürgertum gegenüber ganz erheblich. Der Auflösungsprozeß setzt sich fort. Die Stimmen, die einen nahen Zusammenbruch ankünden, werden immer lauter. Man sieht, daß diese Bewegung durch nichts mehr aufzuhalten ist. So sehen die neuen Dichter die Welt nicht mehr mit der lächelnden Skepsis des Alten, sondern sie wird ihnen mehr oder weniger fragwürdig, was sich bisweilen bis zum Pessimismus steigert. Schon zu seinen Lebzeiten findet Fontane in Ernst von Wolzogen einen treuen Schüler. Dieser schreibt in seiner Selbstbiographie über sein Verhältnis zu Fontane: „Keiner hat mir mehr gegeben, weder von den Aelteren, noch von den Jüngeren, und ich fühlte mich wohl deshalb so stark zu ihm hingezogen, weil ich ihm nach Abstammung und künstlerischer Wesensart verwandt war . . . Aber gelernt habe ich von Fontane doch viel, namentlich in der Beurteilung menschlicher Dinge. Ich widmete meinem verehrten Meister meinen Roman „Ecce ego — erst komme ich", der wohl unter meinen früheren Werken der beste ist, und den ich selber für im Fontaneschen Geiste geschrieben hielt" (S. 96—97). In ganz ähnlicher Weise wie Fontane entwirft Georg von Ompteda in seinem „Sylvester von Geyer" (1897) ein Lebensbild des sterbenden Adels. Auch sonst erinnert die schlichte zwanglose Haltung seiner Jugendwerke sehr an die Art Fontanes. Stärkste Abhängigkeit von Fontane zeigt sich in Ernst Heilborns erstem Roman „Kleefeld" (1900). Hier nimmt der Anfänger die Altersreife seines Meisters schon vorweg. Mit dem gleichen Geschick verwertet er Fontanes so beliebte Mittel der Tischgesellschaften und Landpartien. Fontanes skeptische Lebenseinstellung wandelt sich bei ihm zu stärkstem Pessimismus. Aber die feine charakterisierende Gesprächstechnik Fontanes erreicht Heilborn doch nicht. In seiner fortschreitenden Entwicklung hat er es dann allerdings verstanden, sich von dem Einfluß Fontanes freizumachen und seine eigene Note zu finden.

Die weitaus bedeutendste Stellung in der Fortbildung des Fontanestils nimmt aber Thomas Mann ein. Durch seine Blutmischung erscheint er Fontane durchaus verwandt. Aber die wiedererwachende Romantik beeinflußt ihn aufs stärkste. Das Weltbild verschiebt sich bei ihm entschieden nach der pessimistischen Seite hin. Der alte Fontane hatte eine gefestigte Stellung dem Leben gegenüber, von der aus er mit leichter Skepsis und feinem Humor den Auflösungsprozeß der bürgerlichen Gesellschaft betrachtet. Die junge Generation erlebt diesen Vorgang in ihrem eigenen Inneren mit. Die Kulturkrise wird des Dichters eigenes Lebensproblem. Er fühlt sich nicht mehr in dem Bürgertum verankert, sondern steht außerhalb desselben. Aber diesem gehört doch seine ganze Liebe. Und alle seine Künstlerfiguren scheitern daran, daß sie den Weg in das so sehnsüchtige geliebte Bürgertum nicht finden können. In den „Buddenbrooks" (1901) gehört des Dichters Sympathie völlig dem kleinen Hanno. Dieser bedeutet für ihn trotz aller Dekadenz doch die Vollendung der Familie, ihren Höhepunkt und gleichzeitig ihr Ende. Fontane dagegen hätte mit Vorliebe bei der zweiten und dem Anfang der dritten Generation geweilt. Eine Figur wie Toni könnte auch aus Fontanes Werken stammen. In ihrer Plauderlust und in Th. Manns feiner Gesprächstechnik überhaupt werden wir auffallend stark an den alten Fontane erinnert. Zwischen beiden besteht eine enge innere Verwandtschaft. Und seine Vorliebe für Fontane hat Thomas Mann häufig bezeugt. Bezeichnend ist es, daß er gerade den „Stechlin" allen anderen Werken vorzieht.

Ebenso zeigt auch der Balte Eduard von Keyserling sich stark beeinflußt durch den wieder zur Geltung kommenden Aesthetizismus. In seiner Darstellungsart hat er manche Wendung und Wirkung von Fontane gelernt. Auch er versteht sich außerordentlich fein auf Andeutungen und Dialogführung, wenngleich auch er Fontanes Meisterschaft darin nicht erreicht.

Den Fontane-Weg rückwärts beschreitet Georg Hermann. Fontane erkannte schon, daß das Symbol der Zukunft die Fabrik sei. Aber als bewußter Realist hielt er sich nur an die Stände, die ihm durch eigene Anschauung vertraut waren, an den Adel und das Bürgertum. Georg Hermann wendet sich in seinen beiden Romanen „Jettchen Gebert" (1906) und „Henriette Jacoby" (1908) der Biedermeierzeit zu und schildert ganz in Fontanes Art das Milieu der reichen jüdischen Familien Berlins. Auch bei ihm spielt die Handlung fast garkeine Rolle. Die Dialogführung beherrscht er in einer Fontane durchaus ebenbürtigen Weise. Genau wie dieser liebt er es, seine Personen bei Tischgesellschaften und Landpartien vorzuführen, die auch hier jedesmal von besonderer Bedeutung sind. Sein Humor und seine witzige Ironie machen einen besonderen Reiz seiner Werke aus. Diese Zeit, die er wirklich lebendig zu machen

versteht, ist ihm vertrauter als seine Gegenwart, in deren Schilderung er eine erheblich weniger glückliche Hand bewiesen hat.

Als Max Halbe sich zum Roman wendet, sucht auch er Anlehnung an Fontane. Und ein offenes Bekenntnis zu seinem Vorbilde legt der Holländer Maarten Maartens ab. In dem Vorwort zu seinem Roman „Eva" gedenkt er des Abends, „an welchem ich Theodor Fontanes berühmten Roman Effi Briest zu Ende las. Ich nahm mir damals auf der Stelle in aller Bescheidenheit, aber nach reiflicher Ueberlegung vor, denselben Gedanken, jedoch auf andere Weise zu behandeln. Das Ergebnis ist das vorliegende Buch."

Eine auffallende Aehnlichkeit mit Fontane aber zeigt sich bei Alice Berend. Ihre ersten Romane, besonders „Spreeman u. Co." (1912) schildern mit außerordentlichem Scharfblick das Milieu des Berliner Bürgertums. Gemeinsam ist die Art der Beobachtung, die Lächeln und Ernst mischt. Mit unendlicher Liebe schildert sie die kleine Welt bürgerlicher Alltagsmenschen. Auch sie steht diesem Bürgertum keineswegs mehr so positiv gegenüber wie Fontane, die Ablehnung, die Ironie und der Spott überwiegen doch. Aber daneben zeigt sie auch ein tiefes Mitleid mit diesem, das gelegentlich einen elegisch-sentimentalen Ton bedingt, worin sich die andere Seite ihrer literarischen Anlehnung offenbart, nämlich Hermann Bang.

Mit der Reihe der hier Erwähnten ist jedoch die Zahl der Nachfolger Fontanes keineswegs erschöpft. Eine lückenlose Darstellung dieser muß aber einer besonderen Untersuchung vorbehalten bleiben.

Chronologie der Werke Fontanes

1862 Wanderungen durch die Mark Brandenburg
I. Die Grafschaft Ruppin.
1863 II. Oderland.
1872 III. Havelland.
1878 Vor dem Sturm (Beginn 1862) Dramatische Bearbeitung von P. Streck 1912.
1877/80 Arbeit an einem Zeitroman „Allerlei Glück"
1880 Grete Minde (Beginn 1878)
1881 Ellernklipp (erster Entwurf 1879)
Plan einer politischen Novelle „Storch von Adebar"
1882 L'Adultera (Beginn 1880)
Wanderungen IV. Spreeland
1883 Schach von Wuthenow (Beginn 1878)
1884 Graf Petöfy (1883)
1885 Unterm Birnbaum (begonnen 1884)
1887 Cécile (Beginn 1884)
1888 Irrungen Wirrungen (erster Entwurf 1883) 1931 ins Französische übersetzt (Dédales) von E. Koessler mit einem Vorwort von Henri Lichtenberger. Editions Montaigne Paris.
1889 Wanderungen V. Fünf Schlösser
1890 Stine (begonnen 1881)
1891 Unwiederbringlich (Ausarbeitung 1887) 1894 ins Dänische übersetzt von Jes Thaysen
Quitt (Entwurf 1885)
1892 Frau Jenny Treibel (Beginn 1888)
1894 Meine Kinderjahre (1892)
1895 Effi Briest (begonnen 1889) 1903 ins Französische übersetzt von M. Delines, ins Russische von A. v. Reinholdt. 1902 ins Schwedische von E. Lundquist.
1882—1895 Beschäftigung mit dem Plane der „Likedeeler"
1896 Die Poggenpuhls (Beginn 1891)
1898 Von zwanzig bis dreißig (begonnen 1894)
Der Stechlin (Beginn 1895)

Literatur

Die Werke Fontanes

Gesamtausgabe der erzählenden Schriften. Erste Reihe in fünf Bänden, zweite Reihe in vier Bänden. Berlin 1925.
Aus England und Schottland. Berlin 1900.
Aus dem Nachlaß. Herausgegeben von Josef Ettlinger. Berlin 1908.
Das Fontane Buch. Herausgegeben von Ernst Heilborn. Berlin 1919.
Plaudereien über Theater. Berlin 1926.
Allerlei Gereimtes. Aus Fonates Nachlaß, herausgegeben von W. E. Rost. Dresden 1931.
Briefe an seine Familie 2 Bde Berlin 1924 (zitiert als F. B. I und F. B. II).
Briefe an seine Freunde 2 Bde Berlin 1925 (zitiert als Br. I und Br. II).

Allgemeines

Hugo Bieber: Der Kampf um die Tradition. Stuttgart 1928.
Arthur Eloesser Die deutsche Literatur. Bd. II, Von der Romantik bis zur Gegenwart. Berlin 1931.
Alfred Kummer: Deutsche Literaturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Dresden 1922.
R. M. Meyer, Die deutsche Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Berlin 1923.
Mielke-Homann: Der deutsche Roman des 19. und 20. Jahrhunderts. Dresden 1920.

Besonderes

(Im Text bereits erwähnte Werke werden nicht wieder aufgeführt.)

E. Behrend: Theodor Fontanes Roman „Der Stechlin". Diss. Marburg 1929.
F. Behrend: Die Namen bei Fontane. Zeitschrift für Bücherfreunde N. F. 14.
E. Croner: Fontanes Frauengestalten. Berlin 1906.
I. Dresch: Le roman social en Allemagne. Paris 1913 (behandelt Gutzkow, Freytag, Spielhagen, Fontane).
H. M. Elster: Raabe und Fontane. Wilhelm Raabe Kalender 1913.
F. Engel: Theodor Fontane. Der Kritiker. Deutsche Bühne 18 (1927) S. 58.
Mary-Enole Gilbert: Das Gespräch in Fontanes Gesellschaftsromanen. Palaestra 174 (1930).
K. Hayens: Theodor Fontane. A critical study. London 1920.
H. Herrmann: Theodor Fontanes Effi Briest. Die Frau XIX.
E. Klatt: Von Scott über Fontane zu Molo. Lit. Echo Febr. 1921.

H. A. Korff: Scott und Alexis. Diss. Heidelberg 1907.
G. Kricker: Theodor Fontane. Berlin-Halensee 1921.
H. May: Max Kretzers Romanschaffen. Diss. Köln 1931.
H. Maync: Theodor Fontane. Leipzig 1920.
W. E. Rost: Oertlichkeit und Schauplatz in Fontanes Werken. Berlin 1931.
C. Sieper: Der historische Roman und die historische Novelle bei Raabe und Fontane. Weimar 1930
H. Spiero: Fontane. Wittenberg 1928 (wertvolle Literaturangaben).
I. Sprenger: Theodor Fontane als Kritiker. Die Warte 7. Jahrgang, Heft 5 und 6.
M. Tau: Landschafts- und Ortsdarstellung Theodor Fontanes. Oldenburg 1928.

Anhang

Vertonungen von Gedichten Fontanes

Titel	Art der Vertonung	Komponist	Verlag
			Balladen u Lieder I.
Archibald Douglas	1 Singst. m. Klavier	Karl Loewe	Peters Leipzig
Das Fischermädchen	1 „ „ „	Hugo Kaun	Richter Leipzig
Der Gast	1 „ „ „	„ „	„ „
Ich bin hinauf, hinab gezogen	1 „ „ „	„ „	„ „
Die zwei Raben	1 „ „ „	W.v.Moellendorf	„ „
Der Gast	1 „ „ „	Josef Marx	
Denkst du verschwundener Tage, Marie	1 „ „ „	Fritz Kögel	50 Lieder Breitkopf-Härtel Leipzig
Ausgang: Immer enger, leise, leise	1 „ „ „	R. Barth	7 Lied. Kahnt Leipzig
Lied des James Monmouth	1 „ „ „	Fritz Kögel	50 Lieder Breikopf-Härtel Leipzig
Barbara Allen	1 „ „ „	„ „	„ „ „
Die Blume des Waldes	1 „ „ „	„ „	„ „ „
Grabschrift	1 „ „ „	„ „	„ „ „
Mittag	1 „ „ „	R. Gritzner	1st Lieder u. Ges. Breitk.-Härtel Leipz.
Grabschrift	1 „ „ „	R. Wetz	Lieder u Gesänge E. Eulenberg Leipzig
Lord Murray	1 „ „ „	M. Plüddermann	
Vor dir bestehen: Es kann die Ehre .	Männerchor T. 1, 2 B. 1, 2	Hugo Kaun	Kahnt Leipzig
Vergänglichkeit: Erde gleisst auf Erden	„ „ „	„ „	„ „
Der alte Zieten	„ „ „	Th. Podbertzky	Luckart „ Hohenzollernlieder
„ „ „	„ „ „	F.W. Sering	Bote u. Bock Berlin
John Maynard	„ „ „	W. Richter	Hug u. Co. Leipzig
Letzte Begegnung	„ „ „	H. Hutter	Kistner Leipzig
Spruch: Lass ab von deinen Zweifeln	„ „ „	J. Walter	
Nun ist er endlich kommen doch	4st. Frauenchor	J. Reichert	Kahnt Leipzig
Nun ist er endlich	3st Frauenchor	F. Weber	Böhm u Sohn Augsb.
Guter Rat: An einem Sommermorgen	Frauenchor m. Klav.	W. Rohde	3 Terzette Vieweg Groß-Lichterfelde.

Lebenslauf

Ich, Konrad Peters, wurde geboren am 10. 2. 1907 in Düsseldorf. An der dortigen Oberrealschule erlangte ich Ostern 1926 das Zeugnis der Reife. Dann besuchte ich zunächst die Universität Köln, um Deutsch, Englisch und Geographie zu studieren. Fortgesetzt wurden diese Studien dann noch an den Universitäten Wien, Berlin und Münster. Meine Lehrer waren: v. d. Leyen, Bertram, Cysarz, Kralik, Luick, Petersen, Weber, Hübner, Dibelius, Spranger, Krebs, Mecking, Keller, Schwietering.

Für manche wertvolle Hinweise fühlt sich der Verfasser Herrn Professor F. Behrend, Berlin verpflichtet. Besonderer Dank aber gebührt Herrn Professor G. Müller, der die Entstehung der Arbeit mit stets reger Anteilnahme begleitete.